

Łańcuch
XXII Festiwal
Witolda
Lutosławskiego

Warszawa

25.01–09.02.2025

Studio Koncertowe

Polskiego Radia

im. Witolda

Lutosławskiego



Łańcuch
XXII Festiwal
Witolda
Lutosławskiego

Warszawa

25.01–09.02.2025

Studio Koncertowe

Polskiego Radia

im. Witolda

Lutosławskiego



Program Festiwalu

Wszystkie koncerty odbywają się
w Studio Koncertowym Polskiego Radia im. Witolda Lutosławskiego
ul. Z. Modzelewskiego 59

KONCERT NADZWYCZAJNY

Sobota, 21 grudnia 2024 19.00

Frank Martin *Le Vin herbé*

proModern
Chain Ensemble

Krzysztof Teodorowicz — kierownictwo muzyczne

Sobota, 25 stycznia 2025 19.00

transmisja w Programie II Polskiego Radia

Vagn Holmboe *Monolith **

Jan Krenz *I Symfonia*

Roman Palester *Passacaglia*

Witold Lutosławski *Koncert wiolonczelowy*

Maria Leszczyńska — wiolonczela

Narodowa Orkiestra Symfoniczna Polskiego Radia

Yaroslav Shemet — dyrygent

Sobota, 1 lutego 2025**19.00****Zbigniew Turski** *Sinfonia da camera***Witold Lutosławski** *Partita***Giorgio Federico Ghedini** *Musica notturna ****Bohuslav Martinů** *Toccata e due canzoni***Jarosław Nadrzycki** — skrzypce**Agnieszka Kozło** — fortepian**Orkiestra Polskiego Radia w Warszawie****Michał Klauza** — dyrygent**Niedziela, 2 lutego 2025****19.00****Witold Lutosławski** *Uwertura na smyczki***Andrzej Panufnik** *Arbor cosmica* [wybór]**Witold Lutosławski** *Muzyka żałobna***Arnold Schönberg** *Oda do Napoleona Bonapartego***Łukasz Hajduczenia** — recytator**Radosław Kurek** — fortepian**AUKSO – Orkiestra Kameralna Miasta Tychy****Marek Moś** — dyrygent

Sobota, 8 lutego 2025

19.00

Béla Bartók *III Kwartet smyczkowy*
Karol Szymanowski *II Kwartet smyczkowy*
Ruth Crawford Seeger *Andante z Kwartetu*
smyczkowego
Witold Lutosławski *Kwartet smyczkowy*

Ātma Quartet
Aleksandra Kupczyk — I skrzypce
Michał Szalach — II skrzypce
Karolina Orsik — altówka
Andrzej Bauer — wiolonczela

Niedziela, 9 lutego 2025

19.00

Witold Lutosławski *I Symfonia*
Bohuslav Martinů *Fantaisies symphoniques [VI Symfonia]*
Polska Orkiestra „Sinfonia Iuventus” im. Jerzego Semkowa
Monika Wolińska — dyrygentka

* prawykonanie polskie

Sobota, 25 stycznia 2025

19.00

Vagn Holmboe (1909–1996)*Monolith* na orkiestrę op. 76 * (1960)

9'

Jan Krenz (1926–2020)*I Symfonia* (1949)

21'

[przerwa]

Roman Palester (1907–1989)*Passacaglia* na orkiestrę (1953)

14'

Witold Lutosławski (1913–1994)*Koncert na wiolonczelę i orkiestrę* (1970)

24'

Maria Leszczyńska — wiolonczela**Narodowa Orkiestra Symfoniczna Polskiego Radia
w Katowicach****Yaroslav Shemet** — dyrygent

* prawykonanie polskie

Vagn Holmboe (1909–1996)

Monolith op. 76

OBSADA 3 flety (z fletem *piccolo*), 2 oboje (z rożkiem angielskim), 2 klarnety (z klarnetem basowym), 2 fagoty, 4 waltornie, 3 trąbki, 3 puzony, tuba, perkusja (ksylofon, *piatto sospeso*, kotły, werbel, wielki bęben), czelesta, dwie grupy skrzypiec, altówki, wiolonczele, kontrabasy
CZAS TRWANIA 9'

MIEJSCE I CZAS POWSTANIA Ramløse, 1960

PRAWYKONANIE Aalborg, 9 IX 1960;

Aalborg Symfoniorkester, Per Dreier

UWAGI kompozycja zaczerpnięta ze zbioru *Cztery metamorfozy symfoniczne*, obejmującego ponadto następujące utwory: *Epitafium* op. 68 (1954), *Epilog* op. 80 (1962) i *Tempo variabile* op. 108 (1972)

Przez prawie pół wieku Vagn Holmboe zajmował pozycję jednego z czołowych kompozytorów Skandynawii. [...] Jego dorobek, liczący prawie czterysta pozycji, obejmuje przede wszystkim utwory symfoniczne, kameralne i chóralskie. [...] Ich podstawą jest swobodna technika kontrapunktyczna. Budowa frazy odznacza się wielką elastycznością, a współgranie licznych i różnicowanych ukształtowań melodycznych tworzy niekiedy rozległe przebiegi pozbawione wyraźnego centrum i kadencji. [...] Melodyka ma najczęściej charakter wąskozakresowy; w kształcie tematów rytm płynny dominuje nad nieregularnością. Harmonikę, zasadniczo modalną, wzbogacają zwroty chromatyczne i kolizje wynikłe z nakładania diatonicznych układów skalowych. Atonalność i dodekafonia występują w formie nader ograniczonej, głównie w dziełach z początku lat 60., takich jak kantata *Requiem dla Nietzschego*, zawierająca najbardziej zaawansowane

technicznie pomysły kompozytora w traktowaniu głosów i zespołu instrumentalnego.

Paul Rapoport, *Vagn Holmboe*, w: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Londyn – Nowy Jork 2001

Główny przedmiot zainteresowania stanowi dla Vagna Holmboe linia melodyczna [...]. „Motyw — pisał kompozytor — jest zarodkiem, rozwijającym się odpowiednio do zaistniałych warunków”. Wynika stąd, że jedna i ta sama treść motywiczna może wyewoluować w kierunku wcześniej nie przewidywanym. W *Monolicie* ów zarodek tworzy wzajemnie komplementarne całości, przechodzi kolejne transmutacje, a wreszcie powraca, ujęty syntetycznie w perspektywie swoich przemian, zarazem inny i ten sam. Tytuł przywołuje na myśl nie tylko monotematyczną naturę zachodzącego tu procesu przetwarzania [...], ale również zimną, północną i monumentalną masywność utworu.

E.P., z recenzji utworu, „Music & Letters” 1969, nr 4

Kompozycja rodzi się w tumultie kotłów i wielkiego bębna [*Allegro con forza*], po czym na plan pierwszy wkracza oderwany motyw instrumentów smyczkowych znajdujący po chwili uzupełnienie w partiach puzonów. Nawet w środkowym odcinku utworu (*Andante tranquillo*), opartym na łagodnej melodii altówek *con sordino*, muzykę podminowuje wewnętrzny niepokój. Energia wyzwolona przez kolejną interwencję instrumentów perkusyjnych [*Allegro*] dominować będzie aż do ostatnich taktów tej nader skondensowanej partytury, której treść muzyczna w pełni odpowiada tytułowi. Mianem „monolitu” określa się wszak zwykle filar kamienny wyciosany z jednej bryły.

Knud Ketting, z komentarza do nagrania *Monolitu*, BIS-CD-852, 1998

Jan Krenz (1926–2020)

I Symfonia (1949)

CZĘŚCI UTWORU

I. *Lento misterioso. Più andante*

II. *Allegro deciso*

III. *Moderato*

OBSADA 3 flety (z fletem *piccolo*), 2 oboje, 3 klarnety (z klarnetem basowym), 2 fagoty, kontrafagot, 4 waltornie, 3 trąbki, 3 puzony, tuba, perkusja (talerze, tam-tam, werbel, kotły, wielki bęben), fortepian, dwie grupy skrzypiec, altówki, wiolonczele, kontrabasy

CZAS TRWANIA 21'

DEDYKACJA *Pamięci mojej Matki*

CZAS POWSTANIA 1947–1949

PRAWYKONANIE Warszawa, 13 I 1950;

Orkiestra Filharmonii Warszawskiej, Jan Krenz

Maturę zdałem w ostatnim roku przed powstaniem 1944. Dla mego ojca i dla mnie było to bardzo tragiczne powstanie, bo 13-go września o godzinie 11 minut 20 nadleciał samolot niemiecki i rzucił bombę na nasz dom [przy ul. Szpitalnej 6], niszcząc połowę i zasypując ludzi, którzy schronili się w piwnicy, a wśród nich moją matkę i siostrę, która miała wtedy 21 lat. [...] Od tego czasu wierzę, że życie ludzkie zależy od losu, ponieważ moja matka namawiała mnie, żebym poszedł z nią do piwnicy, a ja oparłem się i powiedziałem, że zostanę z ojcem [...] w drugiej części domu, która cudem ocalała. Po stracie najbliższej rodziny ojciec mój był kompletnie załamany, żył jeszcze do roku 1962.

Jan Krenz, *Wspomnienia okupacyjne i powojenne*, w: Katarzyna Naliwajek, Andrzej Spóz, *Warszawa 1939–1945. Okupacyjne losy muzyków*, Warszawa 2015

Moja *I Symfonia* powstała w latach 1947–49. Przez całe życie stałem przed wyborem: kompozycja czy dyrygentura? Jeszcze w czasie okupacji, dokładnie w roku 1943, zadebiutowałem jako kompozytor *Kwartetem smyczkowym*. Jednak zaraz po wojnie zacząłem studiować dyrygenturę u Kazimierza Wiłkomirskiego, a wkrótce uprawiać ją zawodowo (w Filharmonii w Poznaniu). Trudno było pogodzić w czasie obie dyscypliny, mimo zajmowania się dyrygenturą wciąż szukałem czasu na komponowanie.

I Symfonia została wykonana pod moją dyрекcją w Filharmonii w Warszawie na koncercie „Grupy 49”. Jest ona jakimś echem przeżyć Powstania Warszawskiego, w którym zginęły moja Matka i Siostra. Stąd też dedykacja pamięci mojej Matki. Część I, w wolnym tempie, stanowi rodzaj preludium, część II energiczna i motoryczna — jest echem walki. Kulminację stanowi część III, o rozbudowanej formie sonatowej. Ważną rolę odgrywa w niej fortepian. W późnych latach 50., kiedy Ernest Ansermet przyjechał na „Warszawską Jesień” z orkiestrą Suisse Romande, spośród dziesięciu przesłanych mu partytur wybrał moją *Symfonię*. Była ona wykonywana w różnych krajach, również poza Europą.

Jan Krenz, komentarz do *I Symfonii*

Roman Palester (1907–1989)

Passacaglia

OBSADA 3 flety (z fletem *piccolo*), 2 oboje, rożek angielski, 2 klarnety, klarnet basowy, 3 fagoty (z kontrafagotem), 4 waltornie, 3 trąbki, 3 puzony, tuba, 2 harfy, fortepian, perkusja (2 *piatti volanti*, *piatto sospeso*, tam-tam, kotły, wielki bęben), dwie grupy skrzypiec, altówki, wiolonczele, kontrabasy

CZAS TRWANIA 14'

DEDYKACJA à Mme Marie Rose de Berenbau

MIEJSCE I CZAS POWSTANIA Monachium, 1953

PRAWYKONANIE Bruksela, 8 VI 1955;

Orkiestra Radia Belgijskiego, Franz André

WERSJE istnieje wersja poprawiona utworu pochodząca z roku 1984 (rękopis w zbiorach Archiwum Kompozytorów Polskich Biblioteki Uniwersytetu Warszawskiego)

Kiedy w latach dwudziestych zapanowała na pewien okres czasu tendencja neoklasyczna — to koniec jej panowania nie był rezultatem żadnej polemiki, zażartej walki — nie. Ten neoklasycyzm uschnął jak gałąź krzaka, zmarł własną śmiercią na chorobę polegającą na chęci pogłębienia ekspresji — i wtedy przyszła kolej na neoromantyzm, który zresztą nabrał rumieńców życia dopiero w radykalnym ekspresjonizmie.

Roman Palester, *List do słuchaczy*, „Res Publica” 1988, nr 4

Z odległej perspektywy widzę, że [...] od [roku 1940] kończą się w mojej muzyce wszystkie rytmy motoryczne, „zasadnicze” tempa i uproszczone ruchy linii głosów. Zaczyna się odrębność każdej frazy, bogata morfologia napięć i rozmaitość wyrazu.

Roman Palester, [*Wspomnienie wojenne*], w: Elżbieta Markowska, Katarzyna Naliwajek, *Okupacyjne losy muzyków. Warszawa 1939–1945*, Warszawa 2014

Palester nie ograniczał się tylko do afirmacji technicznych reguł dodekafonii, jak np. Strawiński, lecz adaptował również w pewnym zakresie postawę estetyczną twórców Szkoły Wiedeńskiej. Dla Palestra najistotniejszym momentem ekspresjonizmu — jak można wnioskować z jego dzieł — była po pierwsze sama kategoria *e k s p r e s j i* jako bezpojęciowego przekazu wewnętrznego świata ludzkich przeżyć, a po drugie — metafizyczna motywacja muzyki. [...] Projekcja wnętrza artysty miała prowadzić do przekroczenia granic świadomości, do odsłonięcia sfery ponadziemskiej, przywrócenia więzi między człowiekiem a Bogiem. [...] Patetyczny gest muzyki mógł być usprawiedliwiony tylko przez motywującą ją podniosłą ideę, przekraczającą granice zwykłego rozumienia.

W *Passacaglii* na orkiestrę użycie techniki dodekafonicznej wiąże się ściśle z formą utworu. Formuła basowa oparta na dwunastodźwiękowej serii *e-f#-a-c-d-g-as-des-es-f-b-h*, ukazanej na początku utworu w postaci czterech współbrzmień, stanowi podstawę rozwijania krótkich, przeciętnie cztero- lub sześciotaktowych wariacji. Seria w podstawie basowej pojawia się w różnych przekształceniach, zaś linie głosów górnych najczęściej zachowują tylko luźny związek z ustalonym porządkiem interwałowym. Ponadto w głosie górnym (t. 9–13) pojawia się inna seria (*as-f-b-h-c-c#-a-e-es-d-g-ges*), również przekształcana wariacyjnie.

Masywna instrumentacja i polilinearyzm [...] *Passacaglii* powodują, że seria nie obejmuje całej przestrzeni dźwiękowej i nie organizuje wszystkich wysokości [...]. Stanowi raczej rodzaj centrum zawierającego *in potentia* strukturę interwałową motywów i tematów rozwijanych w utworze, a zatem kształtującego przede wszystkim układy horyzontalne [melodyczne].

Zofia Helman, *Roman Palester. Twórca i dzieło*, Kraków 1999

Witold Lutosławski (1913–1994)

Koncert na wiolonczelę i orkiestrę

OBSADA wiolonczela solo; 3 flety (z fletem *piccolo*), 3 oboje, 3 klarnety (z klarnetem basowym), 3 fagoty (z kontrafagotem), 4 waltornie, 3 trąbki, 3 puzony, tuba, harfa, fortepian, czelesta, perkusja (ksylofon, wibrafon *senza motore*, dzwony, tam-tam, *piatto sospeso*, *piatti piccoli*, *blocchi di legno*, frusta, kotły, 5 tom-tomów, tamburyn, werbel głęboki, werbel *senza corda*, wielki bęben), dwie grupy skrzypiec, altówki, wiolonczele, kontrabasy

CZAS TRWANIA 24'

DEDYKACJA *To Mstislav Rostropovich*

MIEJSCE I CZAS POWSTANIA

Warszawa, 1969– VII 1970

OKOLICZNOŚCI POWSTANIA Zamówienie

Królewskiego Towarzystwa Filharmonicznego w Londynie

PRAWYKONANIE Londyn, 14 X 1970;

Mściław Rostropowicz, Bournemouth

Symphony Orchestra, Edward Downes

PRAWYKONANIE POLSKIE Warszawa, 30 IX 1973

(XVII „Warszawska Jesień”); Heinrich Schiff, Orkiestra

Symfoniczna Filharmonii Narodowej, Witold Lutosławski

Koncert zaczyna się dyskursywnym monologiem wiolonczeli, trwającym około czterech minut. [...] Po serii ostrych interwencji trąbek pojawia się sekwencja czterech epizodów, w których solista nawiązuje współpracę z różnymi grupami instrumentów [...]. [Każdy epizod] przerywają silnie dysonansowe współbrzmienia instrumentów dętych blaszanych. W tych początkowych stadiach utworu smyczki grają wyłącznie *pizzicato* [...]. Po gwałtownym przerwaniu epizodu czwartego wiolonczela próbuje

„pochlebstwem” nakłonić smyczki orkiestrowe do dialogu, prowokując je do współudziału za pomocą ich sposobu artykulacji, *pizzicato* — kontrabasy odpowiadają *arco*. Wywiązuje się z tej współpracy kantylena, która w końcu prowadzi do pełnej zgodności; jej wyrazem jest linia melodyczna grana *unisono* [...]. [Kantylena ta] osiąga ekspresję melodyczną nie spotykaną w poprzednich utworach Lutosławskiego [...]. Słuchacz jest niewątpliwie rozczarowany faktem, że ten liryzm melodyczny nie staje się elementem dominującym utworu, ale takie „niespełnienie” jest konieczną konsekwencją jego abstrakcyjnej „fabuły”. [...] Szczegółowy opis wywiązującej się w czwartym stadium utworu walki pomiędzy instrumentem solowym a orkiestrą wydaje się zbyteczny, gdyż teatralność tej sytuacji sprawia, że staje się ona oczywista. [...] [W kulminacji orkiestrowej pojawia się] dziesięciodźwiękowy akord grany przez wszystkich *tutta forza* (z wyjątkiem solisty, który nie mógłby konkurować z *tutti* orkiestry). Partia wiolonczeli osiąga swoją kulminację później, tuż przed końcem utworu, co może symbolizować triumf oporu jednostki postawionej wobec konieczności nierównej walki. Jeśli ktoś szuka tu politycznej metafory, to ją łatwo znajdzie. Jednak siła i uniwersalne piękno tej muzyki tkwi w jej niezależności od takich konkretnych interpretacji. Ten wielki dramat można postrzegać i rozumieć abstrakcyjnie, w kategoriach czysto muzycznych.

Charles Bodman Rae, *Muzyka Lutosławskiego*,
tłum. Stanisław Krupowicz, Warszawa 1996

Maria Leszczyńska

Wiolonczelistka, kamera-
listka, aranżerka. Laureatka
II nagrody na XII Między-
narodowym Konkursie
Wiolonczelowym im.

Witolda Lutosławskiego
(2024), a także wielu
innych konkursów wio-
lonczelowych i kameralnych.
Stypendystka Fundacji
Sinfonia Varsovia, Mini-
stra Kultury i Dziedzictwa
Narodowego, Rektora
Uniwersytetu Muzyczne-
go Fryderyka Chopina,
DAAD oraz Deutschland
Stipendium.

Naukę gry na wiolonczeli
rozpoczęła w wieku ośmiu
lat pod kierunkiem Micha-
ła Nyżnyka, a następnie
kontynuowała u Marcina
Zdunika. Jest absolwentką
Uniwersytetu Muzycz-
nego Fryderyka Chopina
w klasie Andrzeja Bauera.
Obecnie studiuje pod kie-
runkiem Pietera Wispel-
weya w Robert Schumann
Hochschule w Düsseldorfie.
Swoje umiejętności
doskonalila również na
kursach mistrzowskich,
prowadzonych przez takich
artystów i pedagogów,
jak: Danjulo Ishizaka,
Kazimierz Michalik, Arto
Noras, Wolfgang Emanuel
Schmidt, czy Jacob Shaw.
Występowała w salach
koncertowych w Polsce,
Niemczech, Austrii, Da-
nii, Holandii i Stanach

Zjednoczonych. Od 2013
wraz z Ewą Pobłocką i Ewą
Leszczyńską współtworzy
zespół Multi Trio, jest
także członkiem zespołów
Warsaw Trio oraz Upbeat
Piano Trio.

Maria Leszczyńska aran-
żuje różnorodny repertuar
na zespoły kameralne. Jej
opracowania wykonywane
były m.in. podczas Balu
Filharmoników Wiedeń-
skich. Od 2021 współpra-
cuje z Friedrich-Nauman-
n-Stiftung für die Freiheit.
Od 2022 prowadzi klasę
wionczeli oraz zespołów
kameralnych podczas Au-
gustowskich Warsztatów
Wionczelowych.

Yaroslav Shemet

Pełni funkcję dyrektora
artystycznego Filhar-
monii Śląskiej w Kato-
wicach oraz dyrektora
muzycznego Opery
Bałtyckiej w Gdańsku.
W latach 2020–2022
był pierwszym gościny-
m dyrygentem Neue
Philharmonie Hamburg.
W sezonie 2020/2021
sprawował funkcję głów-
nego dyrygenta Orkiestry
Symfonicznej Filharmonii
Narodowej we Lwowie.
W latach 2018–2023
(jako najmłodszy z wy-
kładowców) pracował
w Akademii Muzycznej
w Poznaniu; był również
pracownikiem Akademii
Muzycznej w Gdańsku.
W roku 2023 znalazł
się w gronie nominowa-
nych do nagrody „Pasz-
port” tygodnika „Polityka”,
Nagrody Muzycznej „Fry-
deryk” oraz do Internatio-
nal Opera Awards 2024.
Dyrygenturą zajmuje się
od 13. roku życia. Wystę-
pował w Szwecji, Niem-
czech, Austrii, Czechach,
Chinach, Polsce i Ukrainie
(Praska Orkiestra Sym-
foniczna, Philharmonie
der Nationen, Staats-
theater Braunschweig,
Sinfonia Varsovia, Sinfonia
luventus, NFM Filharmo-
nia Wrocławska, Polska
Filharmonia Bałtycka,
Filharmonia Poznańska,

Filharmonia Łódzka. Dyrygował w Elbphilharmonie w Hamburgu, Konserthuset w Sztokholmie, Shanghai Grand Theatre, Harbin Opera House, a także na festiwalach w Bayreuth, Monachium i Hong Kongu. Współpracował z wybitnymi solistami takimi jak Lars Danielsson, Sonja Jonczena czy Roman Simović. Jako dyrygent operowy zadebiutował w Operze Bałtyckiej w Gdańsku (Bizet, *Polawiacze peret*, 2018). Jako dyrektor muzyczny tego teatru przygotował inscenizacje *Króla Rogera* Szymanowskiego, *Rigoletta* Verdiego, *Łaskawości Tytusa* Mozarta, *Carmen* Georges Bizeta oraz *La Bohemę* Giacomo Pucciniego. Współpracował z Operą Narodową w Odessie, gdzie poprowadził m.in. *Carmen* i *Madame Butterfly*. Regularnie współpracuje z Operą Śląską, gdzie wznowił produkcję *La finta giardiniera* Mozarta oraz (jako kierownik muzyczny) poprowadził *La Rondine* Pucciniego. W 2024 zadebiutował w Operze Narodowej w Warszawie prowadząc *Così fan tutte* Mozarta.

Narodowa Orkiestra Symfoniczna Polskiego Radia w Katowicach

Narodowa Orkiestra Symfoniczna Polskiego Radia w Katowicach to jedna z najważniejszych polskich orkiestr symfonicznych, a także wszechstronnie działająca instytucja kultury. Historia zespołu sięga 1935 roku i nierozdzielnie łączy się z osobą Grzegorza Fitelberga, któremu powierzono zadanie stworzenia pierwszej w Polsce samodzielnej radiowej orkiestry symfonicznej. Zespół zadebiutował na antenie 2 października 1935 i od tamtej chwili jest stale obecny na falach Polskiego Radia. Po II wojnie światowej orkiestra została reaktywowana w Katowicach, a jej odbudowę powierzono w 1945 roku Witoldowi Rowickiemu. W kolejnych dekadach zespół sukcesywnie wzmacniał swoją międzynarodową renomę, występując w najważniejszych salach koncertowych świata i współpracując z największymi artystami naszych czasów, w tym z Leonardem Bernsteinem, Marthą Argerich, Plácido Domingo czy Arturem Rubinsteinem. Prawykonania swoich utworów powierzali orkiestrze m.in. Witold Lu-

tosławski, Wojciech Kilar, Henryk Mikołaj Górecki i Krzysztof Penderecki, a płyty NOSPR wydawane były przez renomowane wydawnictwa.

Na przestrzeni lat orkiestrą kierowali znakomici dyrygenci, m.in. Jan Krenz, Kazimierz Kord, Tadeusz Strugała, Jerzy Maksymiuk, Antoni Wit, Gabriel Chmura, Jacek Kasprzyk, Alexander Liebreich i Lawrence Foster. Obecnie bogate tradycje muzyczne zespołu kultywowane są pod kierownictwem Marin Alsop. Funkcję dyrektora naczelnego i programowego NOSPR sprawuje Ewa Bogusz-Moore.

Stałym elementem tożsamości NOSPR na każdym etapie jej historii pozostawał związek z technologią. Pod koniec lat 60., za sprawą ówczesnego kierownika artystycznego, Bohdana Wodiczki, orkiestra podjęła wieloletnią współpracę z telewizją. Obecnie coraz większą rolę w pracy zespołu odgrywa Internet.

Siedzibą NOSPR jest nowoczesny budynek projektu katowickiej pracowni Konior Studio, mieszczący salę koncertową na 1800 miejsc, salę kameralną oraz liczne przestrzenie warsztatowe i edukacyjne. Sala koncertowa, z aku-

styką projektu Nagata Acoustics, cieszy się opinią jednej z najlepszych pod względem akustycznym sal koncertowych świata. W styczniu 2023 roku doczekała się inauguracji organów piszczałkowych. Jest to jeden z największych instrumentów tego typu w europejskich salach koncertowych. Nieprzeciętne możliwości tego miejsca znajdują szerokie uznanie publiczności, artystów i środowiska muzycznego. Dowodem tego jest przyjęcie NOSPR, jako jedynej polskiej i jednej z dwóch w Europie Środkowo-Wschodniej instytucji, do międzynarodowej organizacji ECHO skupiającej 21 najbardziej prestiżowych sal koncertowych w Europie.

Sobota, 1 lutego 2025

19.00

Zbigniew Turski (1908–1979)*Sinfonia da camera* na orkiestrę (1947)

16'

Witold Lutosławski (191–1994)*Partita* na skrzypce, fortepian i orkiestrę (1984/1988)

18'

[przerwa]

Giorgio Federico Ghedini (1892–1965)*Musica notturna* na orkiestrę * (1947)

14'

Bohuslav Martinů (1890–1959)*Toccata e due canzoni* na orkiestrę kameralną (1946)

25'

Jarosław Nadrzycki – skrzypce**Agnieszka Kozło** – fortepian**Orkiestra Polskiego Radia w Warszawie****Michał Klauza** – dyrygent

* prawykonanie polskie

Zbigniew Turski (1908–1979)

Sinfonia da camera

CZĘŚCI UTWORU

I. *Allegro moderato*

II. *Lento*

III. *Presto*

OBSADA 2 flety, obój, 2 klarnety, fagot, 2 waltornie,
2 trąbki, puzon, perkusja (dzwonki, ksylofon, triangel,
piatti volanti, *piatto sospeso*, tam-tam, kotły, werbel),
dwie grupy skrzypiec, altówki, wiolonczele, kontrabasy

CZAS TRWANIA 16'

MIEJSCE I CZAS POWSTANIA Konstancin, 1947

PRAWYKONANIE Praga, 9 X 1947;

Česka filharmonie, Rafael Kubelík

PRAWYKONANIE POLSKIE Gdańsk, 1960;

Orkiestra Państwowej Filharmonii Bałtyckiej

Kazimierz Wiłkomirski

Siedzieliśmy razem, gromadnie, jak przystało ludziom, którzy przyłgnęli duszą i ciałem do posiedzeń, gdy zadzwonił telefon. „Teraz nie można”. „Kiedy to z prasy. Wiadomość z Londynu. Turski. Złoty medal. Najwyższy. Jak mu na imię (Turskiemu)? „Zbigniew”. „Kiedy się urodził?” „Muszę zobaczyć do teczki”.

W teczce, wiadomo, jest wszystko. Więc dziś już od najmniejszych Eskimosów po mieszkańców Ziemi Ognistej wszyscy wiedzą, że Zbigniew Turski urodził się 16 października 1908 roku w Warszawie, był uczniem profesora Piotra Rytla, stracił cały swój dorobek twórczy w powstaniu warszawskim, po czym napisał w roku 1947 *Sinfonia da camera*, która odniosła wielki sukces w Pradze, a w roku 1948 skończył i wystawił *Sinfonia olimpica*, za którą otrzymał III nagrodę na polskim konkursie eliminacyjnym,

a złoty medal na Olimpiadzie londyńskiej. W Związku Kompozytorów Polskich zawrzało.

Zygmunt Mycielski, *Złoty medal olimpijski za symfonię „Odrodzenie”* 1948, nr 29

Sinfonia da camera jest utworem trzyczęściowym o klasycyzującej formie [...]. Część I (*Allegro moderato*) oparta jest na schemacie formy sonatowej, część II (*Lento*) ma budowę trzyczęściową ABA, część III (*Presto*) posiada formę ronda. *Sinfonia da camera* powstała w r. 1947 jako pierwszy powojenny utwór kompozytora. Oparta jest na tematyce kwartetu smyczkowego (1941) zaginionego podczas wojny.

z programu V „Warszawskiej Jesieni”, 1961

Witold Lutosławski (1913–1994)

Partita

CZĘŚCI UTWORU

I. *Allegro giusto*

II. *Ad libitum*

III. *Largo*

IV. *Ad libitum*

V. *Presto*

OBSADA skrzypce solo, fortepian *obbligato*;
2 flety, 2 klarnety, 2 fagoty, 2 trąbki, 2 puzony,
perkusja (dzwonki, dzwony, marimba, ksylofon,
wibrafon *senza motore*, kotły), harfa, celesta, 2 grupy
skrzypiec, altówki, wiolonczele, kontrabasy

CZAS TRWANIA 18'

MIEJSCE I CZAS POWSTANIA wersja na
skrzypce i fortepian: Warszawa, VIII – 10 XI 1984
wersja z orkiestrą: Warszawa, 1988

OKOLICZNOŚCI POWSTANIA zamówienie Saint
Paul Chamber Orchestra (Saint Paul, Minnesota)

DEDYKACJA wersja z orkiestrą: *For Anne-Sophie Mutter*

PRAWYKONANIE wersja na skrzypce i fortepian:

Saint Paul, 18 I 1985; Pinchas Zuckerman

(skrzypce), Marc Neikrug (fortepian)

wersja z orkiestrą: Monachium, 12 I 1990;

Anne-Sophie Mutter (skrzypce), Münchner

Philharmoniker, Witold Lutosławski

PRAWYKONANIE POLSKIE wersja z orkiestrą:

Warszawa, 29 IX 1991 (XXXIV „Warszawska Jesień”

Krzysztof Jakowicz, Krystyna Borucińska, Orkiestra

„Sinfonia Varsovia”, Witold Lutosławski

Utwór składa się z pięciu części, z których głównymi są pierwsza, trzecia i piąta. Części druga i czwarta to jedynie krótkie interludia, grane *ad libitum* [czyli z rozluźnieniem wzajemnej koordynacji między muzykami; skrzypek

i pianista wykonują pierwsze interludium bez udziału orkiestry, w drugim pojawia się także perkusja]. Krótka sekcja *ad libitum* występuje również przed końcem ostatniej części. Trzy główne części nawiązują, przynajmniej pod względem rytmu, do przedklasycznej osiemnastowiecznej tradycji muzyki instrumentalnej. Jest to wszakże tylko rodzaj aluzji. Pod względem harmoniki i melodyki *Partita* należy do tej samej grupy ostatnich moich kompozycji, co *III Symfonia* i *Łańcuch I*.

Witold Lutosławski, z programu XXXIV „Warszawskiej Jesieni”, 1991

Podobnie jak w przypadku wielu innych dzieł Lutosławskiego, plan dramaturgiczny *Partity* zasadza się na ostrych, choć dalekich od przerysowania opozycjach. Kontrast prędkiej, brawurowej figuracji i szerokiej linii melodycznej łatwo zauważyć już w początkowym *Allegro giusto*. (Figuracyjny temat pierwszy został zaczerpnięty z materiałów do szkicowanego jeszcze przed wojną *Koncertu fortepianowego*.) Przez pewien czas oba wątki występują tutaj naprzemiennie, w końcu dochodzi jednak do ich połączenia. Syntezę (i zaostrenie konfliktu) przynosi epizod kulminacyjny tej części: chorałową melodię smyczków oplatają tu kunsztowne ornamenty skrzypiec solo, fletów i klarnetów wraz z rytmicznie poszarpanym kontrapunktem w pozostałych partiach.

Pierwsze z interludiów — o charakterze stylizowanej, rapsodycznej improwizacji — zapowiada aurę ekspresyjną części *Largo*, której elementem głównym jest nabrzmiała od powściąganego żalu kantylena skrzypiec, zestawiona kontrastowo z figlarnymi, „ptasimi” motywami. Interludium drugie — spokojniejsze i zwężlejsze od pierwszego — brzmi z początku dość niezobowiązująco. Z chwilą jednak, gdy po zamilknięciu fortepianu kompozytor wprowadza dźwięk dzwonów, staje się jasne, że akcja *Partity* osiągnęła właśnie punkt krytyczny.

Napięcie wyrazowe końcowego odcinka interludium rozładowuje się w pełnej nieoczekiwanych perypetii części finałowej. Kluczową rolę odgrywają tu: śpiewna linia pokrewna chorałowi z części I, refleksyjny epizod oparty na cytacie z *Mitów* Szymanowskiego (fazolety w partii skrzypka-solisty) i burzliwy recytatyw skrzypiec z akompaniamentem fortepianu, przechodzący płynnie w niejednoznaczne, gorzko-tryumfalne zakończenie.

Marcin Krajewski, z programu Festiwalu „Łańcuch” 2021

Giorgio Federico Ghedini (1892–1965)

Musica notturna

OBSADA flet *piccolo*, flet, 2 oboje, 2 klarnety,
2 fagoty, trąbka, mandolina, 2 skrzypiec solo, 2 grupy
skrzypiec, altówki, wiolonczele, kontrabasy

CZAS TRWANIA 14'

CZAS POWSTANIA 1947

DEDYKACJA a *Nino Portinari*

PRAWYKONANIE Turyn, 1947; Orchestra
Sinfonica della RAI, Fernando Previtali

[Ghedini] wybija się na tle współczesnych jako indywidualność silna, obdarzona odrębną inspiracją i zdyscyplinowana. Ważną cechą muzyki Ghediniego jest obrazowość w założeniach romantyczna, w rezultacie odświeżona nowszymi środkami kolorystycznymi (do wpływów wczesnego Strawińskiego włącznie) oraz częsta kontrapunktyczność.

Bogusław Schäffer, *Leksykon kompozytorów XX wieku*, t. I, Kraków 1963

Talent Ghediniego objawił się w czasach, kiedy neobarokowa maniera Caselli i jego uczniów osiągnęła status nowej ortodoksji. Ghedini przyswoił sobie najważniejsze ze składników tego nurtu, a elementy neobarokowe są w jego utworach łatwo dostrzegalne. Jednakże już w młodzieńczej *Particie* (1926) słychać odrębny, indywidualny głos. W najlepszych kompozycjach z okresu dojrzałego idiomu baroku służą już tylko jako rama, której wypełnieniem jest na wskroś XX-wieczny styl, łączący w jedno żelazną siłę chromatycznego kontrapunktu z wysublimowaną aurą brzmień rozrzedzonych i statycznych. Krytycy nie bez słuszności wskazywali na istotne podobieństwo tego stylu do języka dzieł Franka Martina.

Ghedini był twórcą płodnym, a ogólny poziom jego kompozycji nie jest wyrównany. [...] I choć kompozycji prawdziwie natchnionych pozostawił

on niewiele, to niektóre z nich należy uznać za wybitne. Nad wszystkimi zaś góruje bez wątpienia *Concerto dell'albatro* (1945), utwór porywającej piękności, który ugruntował pozycję kompozytora we Włoszech i zasłużył sobie na włączenie do kanonu.

John C. G. Waterhouse, *Giorgio Federico Ghedini*, „The Musical Times” 1965, nr 1467

U szczytu swoich możliwości twórczych, po skomponowaniu *Concerto dell'albatro*, Ghedini w szybkim tempie tworzył kolejne utwory o porównywalnym stopniu oryginalności. Nawet jednak w owej „genialnej epoce” zmysł samokontroli niekiedy kompozytora zawodził. [...] Mimo to, najlepsze kompozycje z końca lat 40. zaświadczać o jego wielkości w sposób więcej niż wystarczający. Należy do nich *Musica notturna*, utwór tajemniczy i posępny, z przedziwnym użyciem mandoliny *a guisa di cembalo* na ostatnich stronach partytury.

John C. G. Waterhouse, *Giorgio Federico Ghedini*, w: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Londyn – Nowy Jork 2001

Bohuslav Martinů (1890–1959)

Toccata e due canzoni

CZĘŚCI UTWORU

I. *Toccata: Allegro moderato*

II. *Canzone I: Andante moderato*

III. *Canzone II: Allegro (poco). Adagio*

OBSADA flet *piccolo*, 2 oboje, klarnet, fagot, trąbka, perkusja (talerze, triangel, werbel), 2 grupy skrzypiec, altówki, wiolonczele, kontrabasy

CZAS TRWANIA 25'

MIEJSCE I CZAS POWSTANIA

Nowy Jork — Tanglewood, 15 V – 3 X 1946

OKOLICZNOŚCI POWSTANIA zamówienie

Paula Sachera

DEDYKACJA *À Paul Sacher et son*

Kammerorchestre de Bâle pour le 20^{ème} anniversaire

PRAWYKONANIE Bazylea, 21 I 1947;

Basler Kammerorchester, Paul Sacher

Martinů odznaczał się wielką podatnością na wpływy muzyki dawnej, traktowanej jako źródło pomysłów wzbogacających jego własny, indywidualny styl. Zetknięcie z angielskim madrygałem w roku 1922 skłoniło go do studiów nad polifonią renesansu. W latach 30. pozostawał pod urokiem *concerti grossi* Bacha, Corellego i Vivaldiego. W późniejszym okresie uwidaczniają się też inspiracje muzyką Szkoły Notre Dame i spuścizną Monteverdiego. [...] Pomimo zróżnicowanego spektrum wpływów, określenie Martinů mianem eklektyka nie byłoby słuszne. [...]

Synkopowane, nieregularne rytmy, jak również skłonność do umieszczania gęstych układów harmoniczných na zasadniczo nieskomplikowanym tonalnie podłożu, znamionują jego kompozycje już od

czasów orkiestrowego *Nokturnu fis-moll* (1915) i stanowią główny składnik stylu dojrzałego. [...] Język harmoniczny Martinů opiera się na określonym zasobie postępów akordowych, niekiedy o zadziwiająco konwencjonalnym charakterze, oraz na wyrazistych zwrotach kadencyjnych, z których najbardziej charakterystycznym jest kadencja plagalna powstała przez rozwiązanie terdecymowej dominanty na akord durowy położony o kwartę niżej, nazywana niekiedy „kadencją morawską”. Kompozytor z upodobaniem harmonizuje tematy przy użyciu równoległych sekst i tercji, a częste w jego muzyce eksponowanie akordów w drugim przewrocie nadaje im funkcję tonalnego centrum. [...]

Jakkolwiek sam Martinů wskazywał na swoją silną skłonność ku regułom konstrukcyjnym *concerto grosso*, podejście kompozytora do pracy przetworzeniowej, opartej zwykle na bardzo krótkich, trój- lub czteronutowych figurach obracających się wokół dźwięku centralnego, może w równym stopniu stanowić podstawę konstrukcji prawdziwie symfonicznych. Zwrot w stronę symfonizmu widać dobrze w jego kompozycjach orkiestrowych z lat 40. i 50. [...].

Jan Smaczny, Bohuslav Martinů, w: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Londyn – Nowy Jork 2001

Przez lata spędzone w Ameryce [1941–1953] skomponowałem pięć symfonii na wielką orkiestrę. Cieszę się, że mogę teraz wrócić do swojej najbardziej ulubionej formy — do *concerto grosso*. Różnica, jaka między tymi formami zachodzi, nie została przez historyków muzyki wystarczająco podkreślona i wytłumaczona. W *concerto grosso* nie chodzi jedynie o rozegranie opozycji między *solo* i *tutti*. Rzecz w tym, że znajdujemy się tu już na gruncie muzyki czystej lub może — muzyki po prostu. Nie wymaga się tak wielu barw i efektów orkiestrowych; nie chodzi o piętrzenie dźwięków i emocji, które doprowadza często tam, dokąd nie chcielibyśmy dojść, i które zubaża myśl muzyczną szablonami „punktu kulminacyjnego” (*climax-cliché*), tam gdzie zwykle brak jest muzyki z prawdziwego zdarzenia. Mniej bezpośredniej emocjonalności, mniej hałasu, muzyka w formie bardziej skondensowanej — tym właśnie jest *concerto grosso*. Zapewniam Pana, to wielka przyjemność znów pracować w sposób oszczędniejszy, z mniejszą liczbą instrumentów i z wewnętrznym bogactwem treści.

Bohuslav Martinů o pracy nad *Toccatą* w liście do Paula Sachera, 1946

Jarosław Nadrzycki

Urodził się i rozpoczął edukację muzyczną w Żaganiu. Jest absolwentem Akademii Muzycznej w Poznaniu w klasie prof. Jadwigi Kaliszewskiej, a także absolwentem Mozarteum w Salzburgu w klasie Igora Ozima oraz Royal Academy of Music w Londynie w klasie Igora Pietruszewskiego. W 2016 Jarosław Nadrzycki rozpoczął pracę na stanowisku asystenta w Akademii Muzycznej w Poznaniu, a w 2024 roku uzyskał stopień doktora sztuk muzycznych. Jest zwycięzcą wielu międzynarodowych konkursów skrzypcowych m.in. w Erewaniu – im. Arama Chaczaturiana, w Bukareszcie – im. G. Enescu, w Berlinie – im. Maxa Rostala, w Wilnie – im. Jashy Heifetza, w Varallo – „Valsesia Musica”, oraz Haverhill Sinfonia Soloist Competition w Wielkiej Brytanii. Jest również laureatem konkursu im. Tibora Vargi w Martigny (Szwajcaria), konkursu im. Benjamina Brittena w Londynie i konkursu im. Henryka Wieniawskiego w Poznaniu. W wieku 12 lat zadebiutował z Orkiestrą Konserwatorium Moskiewskiego w Wielkiej Sali Konserwatorium im.

Piotra Czajkowskiego w Moskwie. Przełomowym wydarzeniem w karierze artysty było wykonanie w 2010 roku *II Koncertu skrzypcowego* Krzysztofa Pendereckiego wraz z Simon Bolívar Orchestra of Venezuela pod batutą kompozytora. Poza działalnością solistyczną, był również prymariuszem Meccore String Quartet (2013–2018), a od 2018 roku członkiem–założycielem Boarte Piano Trio. W tym samym roku nakładem wytwórni Orphée Classics ukazała się płyta z utworami na skrzypce i fortepian Brahmsa, nagrany wspólnie z Joanną Zathej. Jarosław Nadrzycki koncertował z orkiestrami takimi jak: London Philharmonic Orchestra, Royal Philharmonic Orchestra, MDR Sinfonieorchester, George Enescu Philharmonic, State of Mexico Symphony Orchestra, Armenian State Symphony Orchestra, Orkiestrą Kameralną Polskiego Radia „Amadeus” oraz Narodową Orkiestrą Symfoniczną Polskiego Radia w Katowicach pod batutą takich dyrygentów, jak M. Caldi, A. Duczmal, P. Goodwin, G. Guerrero, A. Humala, K. Järvi, K. Penderecki, H. Sensoy, S.

Smbatyan i M. Vengerov. Występował jako solista i kameralista w Wigmore Hall w Londynie, Musikverein w Wiedniu, Nikolaisaal w Poczdamie, Konzerthaus w Klagenfurcie, Auditorio Nacional de Música w Madrycie, Ateneum w Bukareszcie, Ahmed Adnan Saygun Arts Center w Izmirze, Bozar w Brukseli, Pollack Hall w Montrealu, Turkistan Concert Hall w Taszkencie, Central Opera House w Pekinie, City Hall w Hong Kongu i Seoul Arts Center w Seulu. Artysta ma w swoim dorobku nagrania płytowe dla wytwórni: Hänssler Classic, DUX, Warner Music Poland i MDG Classics, a także wiele nagrań radiowych i telewizyjnych, m.in. dla Bayerischer Rundfunk, BBC Radio 3, ZDF, TV ORF Austria i TVP Kultura.

Agnieszka Kozło

Ukończyła z wyróżnieniem studia w Akademii Muzycznej w Warszawie w klasach Bronisławy Kawalli (fortepian) i Mai Nosowskiej (kameralistyka). Tamże, pod kierunkiem Jana Ekiera, odbyła studia podyplomowe. W 1996 wraz z Katarzyną Ewą Sokołowską założyła Ravel Piano Duo. Duet ten zwyciężył na konkursach w Marcopoulo (1996) i Jeseníku (1999, *grand prix* i nagroda specjalna) a w 2002 zdobył II nagrodę na konkursie Premio Valentino Bucchi w Rzymie. W latach 2001–2005 członkinią Ravel Piano Duo odbyły studia podyplomowe w Hochschule für Musik und Theater w Rostocku w klasie mistrzowskiej duetu Hansa-Petera i Volkera Stenzlów. Studia te ukończyły z najwyższym odznaczeniem.

Agnieszka Kozło od lat zajmuje się pracą pedagogiczną i wraz z profesorami UMFC przygotowuje młodych wiolonczelistów do udziału w największych konkursach wiolonczelowych. Jako akompaniatorka wielokrotnie otrzymywała nagrodę dla najlepszego pianisty konkursu. Na międzynarodowych kursach

muzycznych w Polsce i za granicą współpracowała m.in. z Kazimierzem Michalikiem, Natalią Szachowską, Danielem Veisem, Tsuyoshi Tsutsumi, Jensem Peterem Maintzem, Catalin Ileą, Romanem Jabłońskim i Arto Norasem. Artystka koncertowała m.in. w Niemczech, Rosji, Izraelu, Japonii, Szwajcarii, Hiszpanii, Czechach, Grecji, Chinach, Wielkiej Brytanii, we Włoszech oraz na Islandii. Dokonała wielu nagrań dla Polskiego Radia. Z Ravel Piano Duo wydała płyty poświęcone kompozycjom Brahmsa na chór kameralny i duet fortepianowy (nagrada „Fryderyk”, 2005) oraz muzyce fortepianowej, francuskiej i polskiej. Nagrania z serii „Polski Kalejdoskop” (utwory kompozytorów polskich na cztery ręce lub dwa fortepiany) otrzymały nominacje i nagrody w konkursie „Fryderyków” (2016, 2018). W 2021 roku nakładem Chopin University Press ukazała się kolejna płyta zespołu: *Zygmunt Noskowski. Dzieła wszystkie na duet fortepianowy*, nominowana do nagrody „Fryderyk” 2022.

W roku 2011 Agnieszka Kozło uzyskała stopień doktora sztuk muzycznych.

Michał Klauza

Dyrektor artystyczny Orkiestry Polskiego Radia w Warszawie. W latach 2013–2015 kierownik muzyczny Opery i Filharmonii Podlaskiej, a w latach 2009–2015 drugi dyrygent Narodowej Orkiestry Symfonicznej Polskiego Radia. Był dyrygentem i zastępcą dyrektora muzycznego Welsh National Opera w Cardiff (2004–2008).

W grudniu 2011 (na zakończenie zagranicznego programu kulturalnego polskiej prezydencji w Radzie Unii Europejskiej) poprowadził w Narodowej Operze Ukrainy w Kijowie koncertowe wykonanie opery *Król Roger*. We wrześniu 2021 przygotował i poprowadził wraz z zespołami Opery Krakowskiej prapremierę opery *Wanda* Joanny Wnuk-Nazarowej. W 2019 roku w Teatrze Wielkim – Operze Narodowej przygotował i pokierował muzycznie premierą, wystawioną po raz pierwszy w Polsce, opery *Billy Budd* Brittena, a w roku 2023 na tej samej scenie przygotował i dyrygował premierą *Petera Grimesa*. Współpracował z licznymi orkiestrami w kraju i za granicą. Koncertował we Francji, Niemczech, Szwajcarii, Wielkiej Bryta-

nii, Włoszech, Brazylii, Armenii, Korei Południowej i w krajach Zatoki Perskiej. Współpracował z Operą Bałtycką, Opera Nova w Bydgoszczy, Teatrem Wielkim w Poznaniu, Teatrem Wielkim – Operą Narodową w Warszawie (1998–2003). W swoim dorobku posiada szereg nagrań radiowych i telewizyjnych, m.in. pierwszą rejestrację studyjną operetki Karola Szymanowskiego *Loteria na mężów* (z NOSPR; nominacja do nagrody „Fryderyk 2019”), nagranie jego opery *Hagith* (z Polską Orkiestrą Radiową; nagroda „Fryderyk 2020”); nagranie *Króla Rogera* (z zespołami Teatru Wielkiego – Opery Narodowej), a także rejestrację utworów symfonicznych Henryka Warsa, mszy Stanisława Moniuszki oraz płytę *Muzyka kompozytorów polskich XVIII i XIX wieku*. Dokonał szeregu nagrań muzyki filmowej m.in. do nagrodzonego filmu *IO* Jerzego Skolimowskiego. Od roku 2016 do lutego 2022 był gościnnym dyrygentem Teatru Wielkiego w Moskwie, gdzie przygotował i poprowadził premiery oper *Idiota* Michaiła Weinberga i *Don Pasquale* Donizettiego, i gdzie dyrygował także

spektaklami *Eugeniusza Oniegina* Czajkowskiego oraz *Katarzyny Izmańskiej* Szostakowicza. Współpracę zerwał po ataku reżimu putinowskiego na Ukrainę. W latach 2013–2015 był dyrektorem artystycznym Orkiestry Akademii Muzycznej im. Karola Szymanowskiego w Katowicach. Od 2020 pracuje w Katedrze Dyrygentury Symfoniczno-Operowej UMFC w Warszawie. Jest absolwentem Akademii Muzycznej im. Fryderyka Chopina w Warszawie w klasie dyrygentury symfoniczno-operowej Ryszarda Dudka oraz studiów podyplomowych w Konserwatorium im. Rimskiego-Korsakowa w Sankt Petersburgu w klasie Ilji Musina.

Orkiestra Polskiego Radia w Warszawie

Historia orkiestry w Polskim Radiu sięga roku 1934. Chcąc wypełnić czas antenowy muzyką i wzorując się na innych europejskich radiofoniach, dyrekcja Polskiego Radia zdecydowała o powołaniu własnych chórów i zespołów muzycznych. Najważniejszym z nich stała się Orkiestra Symfoniczna Polskiego Radia w Warszawie, stworzona przez Grzegorza Fitelberga. Budując repertuar nowego zespołu położono duży nacisk na dokumentowanie kultury muzycznej we wszystkich jej wymiarach – klasyki symfonicznej, muzyki estradowej i utworów najnowszych. Dzięki wymianie z zagranicznymi rozgłośniami, orkiestra odgrywała także ważną rolę w promowaniu polskiej muzyki na forum międzynarodowym. W 1945 r., po pożodze wojennej Stefan Rachon – dyrygent i skrzypek – reaktywował Orkiestrę Polskiego Radia, nie tylko organizując koncerty, ale także dokonując wielu nagrań, również na potrzeby Telewizji Polskiej. Przez trzydzieści lat większość repertuaru stanowiła wtedy muzyka popularna i rozrywkowa.

W połowie lat 70. w profilu artystycznym orkiestry zaczęły zachodzić istotne zmiany. Kierujący nią w latach 1976–80 Włodzimierz Kamirski konsekwentnie wprowadzał nowy repertuar, dążąc do przekształcenia zespołu w orkiestrę symfoniczną. Jego pracę kontynuowali Jan Pruszek (1980–88) oraz Mieczysław Nowakowski (1988–90).

W 1990, za kadencji Tadeusza Strugały (1990–1993), jako Polska Orkiestra Radiowa, muzycy rozpoczęli próby i koncerty w nowej siedzibie – Studio Koncertowym S1 Polskiego Radia.

Lepsze warunki pracy i osiągnięty poziom artystyczny pozwoliły za kadencji dyrektora artystycznego Wojciecha Rajskiego (1993–2006) z powodzeniem organizować zagraniczne podróże koncertowe zespołu (Francja, Włochy, Szwajcaria, Szwecja, Czechy, Holandia, Luksemburg, Austria, Hiszpania, Niemcy, Łotwa), podczas których orkiestra promowała muzykę polską, otrzymując pozytywne recenzje miejscowych krytyków.

W latach 2007–2015 zespołem kierował Łukasz Borowicz. Za jego kadencji tradycją stało się

rozpoczynanie kolejnych sezonów artystycznych koncertowym wykonaniem nieznanych lub zapomnianych polskich oper. Wśród nich znalazły się m.in.

Maria Romana Statkowskiego, *Flis* i *Verbum nobile* Stanisława Moniuszki, *Monbar*, czyli *Flibustierowie* Ignacego Feliksa Dobrzyńskiego, czy *Zemsta* z *mur graniczny* Zygmunta Noskowskiego.

W 2015 dyrektorem artystycznym orkiestry został Michał Klauza.

Kolejne sezony, zgodnie z tradycją, rozpoczynały się koncertowymi wykonaniami dzieł wokalnie-instrumentalnych polskich kompozytorów (*Zélis* i *Valcour*, czyli *Bonaparte* w *Kairze* Michała Kleofasa Ogińskiego, *Powrót syna marnotrawnego* Feliksa Nowowiejskiego, *Szarlatan*, czyli *wskrzeszanie umarłych* Karola Kurpińskiego i *Hagith* Karola Szymanowskiego; wykonanie ostatniego z wymienionych dzieł zostało zarejestrowane na płycie). Za kadencji Michała Klauzy Polskie Radio wydało też, dokonane przez OPR, pierwsze w historii fonografii nagrania utworów symfonicznych Henryka Warsa (*Maalot*, *Szkice miejskie*, *Koncert fortepianowy*, *I Symfonia*). Zostały one wykonane na

podstawie partytur odkrytych przez wdowę po kompozytorze, Elżbietę Wars, pod koniec lat 90.

Orkiestrą Polskiego Radia w Warszawie dyrygowali m.in. Jerzy Maksymiuk, Jacek Kasprzyk, Antoni Wit, Jan Krenz, Tadeusz Strugała, Jose Maria Florencio, Marek Moś, Paweł Przytocki, Andrzej Straszynski, Christian Vásquez, Michaił Agrest, Daniel Raikin, Jonathan Brett, Amos Talmon, Murad Annamamedow, Christoph Campestrini, Daniel Inbal i Guillaume Tourinnaire. Zespół może pochwalić się wykonaniami koncertowymi oraz nagraniami z udziałem wybitnych solistów, m.in.: Iwony Hossy, Izabelli Kłosińskiej, Aleksandry Kurzak, Olgi Pasiecznik, Anny Lubańskiej, Ewy Podleś, Jadwigi Rappé, Małgorzaty Walawskiej, Piotra Beczały, Tomasza Koniecznego, Mariusza Kwietnia, Artura Rucińskiego, Krzysztofa i Jakuba Jakowiczów, Konstantego Andrzeja Kulki, Bartosza Koziaka, Rafała Kwiatkowskiego, Mariusza Patyry, Dominika Połońskiego, Tomasza Strahla, Łukasza Długosza, Rafała Blechacza, Charlesa Richarda-Hamelina, Krzysztofa Jabłońskiego, Piotra Palecznego, Piotra

Orzechowskiego i Dang Thai Sona.

Ostatnie trzydzieści lat działalności to okres, w którym do głównych zadań zespołu włączono realizację nagrań płytowych z polską muzyką symfoniczną i operową. Okazją były najczęściej ważne rocznice – np. w sezonie 2008/2009 przypomniano operę *Maria Romana* Statkowskiego. W kolejnych latach orkiestra przygotowała i przypomniała współczesnej publiczności również inne zapomniane arcydzieła muzyki polskiej, wśród nich operę *Bezdomna jaskółka* Szymona Laksa (w oryginalnej francuskiej wersji językowej). Płyta z solowym udziałem Dominika Połońskiego, otrzymała w 2007 nagrodę „Fryderyk”. Dla uczczenia 100. rocznicy urodzin i 40. rocznicy śmierci Grażyny Bacewicz zostały nagrane i wydane jej trzy koncerty skrzypcowe oraz opera radiowa *Przygoda króla Artura*. Radiowe rejestracje utworów Andrzeja Panufnika pod dyktando Łukasza Borowicza zostały wydane na czterech płytach, a w 2015 r. uhonorowane International Classical Music Award. Orkiestra Polskiego Radia w Warszawie wykonuje

również muzykę rozrywkową i filmową.

Orkiestra wielokrotnie występowała na koncertach w ramach renomowanych festiwali i konkursów: Festiwalu Witolda Lutosławskiego „Łańcuch”, Międzynarodowego Festiwalu „Szalone Dni Muzyki”, Wielkanocnego Festiwalu Ludwiga van Beethovena, Międzynarodowego Konkursu Wioloncelowego im. Witolda Lutosławskiego, Krajowych Eliminacji Konkursu Eurowizji „Młody Muzyk Roku”, Festiwalu Muzyki Współczesnej „Warszawska Jesień”, Laboratorium Muzyki Współczesnej, Warszawskich Spotkań Muzycznych, Festiwalu Muzyki Oratoryjnej „Musica Sacromontana”

Niedziela, 2 lutego 2025

19.00

Witold Lutosławski (1913–1994)*Uwertura smyczkowa* (1949)

5'

Andrzej Panufnik (1914–1991)*Arbor cosmica. 12 ewokacji na 12 smyczków* (1983)

25'

wersja skrócona: części III–X

[przerwa]

Witold Lutosławski (1913–1994)*Muzyka żałobna* na orkiestrę smyczkową (1958)

13'30"

Arnold Schönberg (1874–1951)*Oda do Napoleona Bonapartego* na głos recytujący,

orkiestrę smyczkową i fortepian

16'

do słów George'a Byrona op. 41 (1942)

Łukasz Hajduczenia — recytator**Radosław Kurek** — fortepian**AUKSO – Orkiestra Kameralna Miasta Tychy****Marek Moś** — dyrygent

Witold Lutosławski (1913–1994)

Uwertura smyczkowa

OBSADA dwie grupy skrzypiec,
altówki, wiolonczele, kontrabasy

CZAS TRWANIA 5'

MIEJSCE I CZAS POWSTANIA Warszawa,
1948 – IX[?] 1949

OKOLICZNOŚCI POWSTANIA zamówienie
Praskiej Orkiestry Radiowej

DEDYKACJA à M. Mirko Očadlik

PRAWYKONANIE Praga, 9 XI 1949; Praska
Orkiestra Radiowa, Grzegorz Fitelberg

Po prawykonaniu mojej *I Symfonii* (1947), stanowiącej w pewnej mierze sumę moich młodzięńczych doświadczeń, stwierdziłem, że język dźwiękowy, którego używałem, nie miał przyszłości, możliwości rozwoju, co znaczyło, że nie mogłem osiągnąć tego, czego pragnąłem. [...] Postanowiłem rozpocząć pracę nad językiem [...], który odpowiadałby mojej wizji (choć dość ulotnej) moich przyszłych utworów. Nie było wzorów, które mogłyby mi pomóc w tej pracy. Musiałem ją wykonać sam. Zacząłem od studiowania możliwości harmoniczných i melodycznych skal ośmiodźwiękowych. Niektóre z nich są dość nietypowe [...].

[*Uwertura*] jest krótkim utworem opartym na schemacie formalnym zbliżonym do allegra sonatowego. W ekspozycji i [lustrzanej] repryzie cały muzyczny materiał oparty jest na szeregach ośmiodźwiękowych traktowanych modalnie. Środek — przetworzenie — jest swobodnie „atonalny”.

[...] [utwór] wymaga dosyć dużo pracy, a trwa tylko pięć minut. Przeważnie po wysłuchaniu go publiczność jest zupełnie zdezorientowana, mimo że długi akord końcowy wieńczy „dzieło”. Spodziewa się widocznie, że

utwór powinien być dłuższy. [...] Fitelberg był entuzjastą mojej *I Symfonii*. Jego wysokie mniemanie o tym utworze ogromnie wiele mi dało, ogromnie mnie ośmieliło. O *Uwerturze* natomiast mówił z niechęcią, a nawet lekkim obrzydzeniem: „to jest mały człowieczek w spirytusie”. Mimo to jednak lojalnie wykonał *Uwerturę*, bardzo starannie, z orkiestrą Praskiego Radia. [...] Dodałbym jeszcze, co jest oczywiste dla każdego słuchającego, że tam się słyszy echa Bartoka. Nic dziwnego. Każdy niemal kompozytor mojego pokolenia w młodym wieku ulegał wpływowi tego kompozytora.

z komentarzy Witolda Lutosławskiego, w: tegoż, *O muzyce*.
Pisma i wypowiedzi, red. Zbigniew Skowron, Gdańsk 2011

Andrzej Panufnik (1914–1991)

Arbor cosmica. 12 ewokacji na 12 smyczków (1983) wersja skrócona: części III–X

CZĘŚCI UTWORU

- I. *Andante moderato*
- II. *Allegretto*
- III. *Andante con moto*
- IV. *Prestissimo possibile*
- V. *Moderato*
- VI. *Senza misura: Lento. Moderato. Allegro. Vivacissimo*
- VII. *Larghetto*
- VIII. *Molto allegro*
- IX. *Andantino*
- X. *Molto vivace*
- XI. *Adagietto*
- XII. *Presto*

OBSADA 6 skrzypiec, 3 altówki, 2 wiolonczele, kontrabas
możliwe proporcjonalne zwiększenie obsady
do 24, 36, 48 lub 60 instrumentów

CZAS TRWANIA 40' (całość)

MIEJSCE I CZAS POWSTANIA

Riverside House, Twickenham, 1983

OKOLICZNOŚCI POWSTANIA

zamówienie
Fundacji Muzycznej Kusewickiego

DEDYKACJA *Dedicated to the memory
of Serge and Natalie Koussevitzky*

PRAWYKONANIE Nowy Jork, 14 XI 1984;
New York Music Today Ensemble, Gerhard Schwarz

WERSJE możliwość wykonywania kompozycji
w wersjach skróconych, obejmujących dowolną liczbę
kolejnych części cyklu, bądź w układzie: I–II–III–X–XI–XII

Podziwiałem Twoje wykonanie „LIVRE” Lutosławskiego. Podziwiałem „Arbor cosmica” Panufnika: to wręcz nowy kształt wariacji, a trzyma się kupy, jak zawsze Panufnik, operujący malutką komórką kilku nut, i wykonuje potem swój WZÓR ściśle, bez odchyśleń. Często zbyt rygorystycznie. W „Etiudach” Chopina czy Goldbergowskich Bacha luz, inwencja są większe... Ale „ARBOR” mi zaimponowało.

Zygmunt Mycielski w liście do Jana Krenza, 14 I 1986, „Ruch Muzyczny” 1996, nr 16

Dwanaście części [*Arbor cosmica*] tworzy pary według zasady (na przemian): wolno–szybko, dłuższe–krótsze, metrum parzyste–nieparzyste. Każda z dwunastu części dzieli się na dwie warstwy: melodyczną i harmoniczną. [...] części następują po sobie według następstwa kwintowego melodii, która (również na przemian) przechodzi regularnie w górę lub w dół. Na początku każdej części warstwy te są od siebie oddalone — jedna w sopranie, druga w basie. Później zbliżają się, górna idąc w dół, dolna w górę, aby w końcu odwrócić sytuację wyjściową. [...] Faktura podstawowa [...] jest prostą melodią z akompaniamentem, a akompaniament ze swej strony ogranicza się do trzech prostych form akordowych: przewrotów jednego tylko trójdźwięku. [...] W harmonii [z wyjątkiem zakończenia każdej części] występują wyłącznie akordy trzydźwiękowe składające się z trzech dźwięków komórki [*h–c–f#*] w różnych inwersjach [przewrotach] i transpozycjach. [...] Jeżeli sprowadzi się [...] wszystkie występujące w utworze akordy do jednej postaci zasadniczej [...], otrzymamy jako pochod dźwięków basowych (tak samo zresztą, jak i wszystkich sopranowych i środkowych) szereg 12-tonowy o bardzo regularnej [tercjowej] budowie. [...] komórka [*h–c–f#*], w oparciu o nie-transponowany szereg dwunastotonowy lub jego rak, buduje wszystkie akordy i decyduje o wszystkich transpozycjach tych akordów. [...] [komórka *c–d–es* i wywiedziony z niej przez tercjowe transpozycje szereg 9-dźwiękowy] decyduje o tym lub innym przewrocie danego trójdźwięku [...]. [...] pochody akordowe są w całym utworze tylko dwa [odpowiednio do dwóch form szeregu 12-tonowego], zaś melodia do takiego akompaniamentu przebiega po kolei wszystkimi stopniami cyklu kwintowego, skalami melodycznego minoru.

Martina Homma, *Composing myself – composing my style*.
O „*Arbor cosmica*” Andrzeja Panufnika, w: *Muzyka źle obecna*, t. I,
red. Krystyna Tarnawska-Kaczorowska, Warszawa 1989

Dwanaście części *Arbor cosmica* kompozytor nazwał ewokacjami (evocations). Nader słusznie, bo każda z nich przywołuje inny nastrój. [...] Część III (*Andante con moto*) jest [...] liryczna i melancholijna, co kompozytor uzyskał m.in. przez użycie flazoletów. Część IV (*Prestissimo possibile*) ewokuje krańcowo różny nastrój wesołej zabawy. Część V (*Moderato*) rozpoczynająca się wielokrotnym powtarzaniem przez skrzypce solo dźwięku *h* w najwyższym rejestrze, wprowadza nowy ton: dramatu, a może nawet tragedii. [...] Część VI *Arbor cosmica* (*Senza misura: Lento. Moderato. Allegro. Vivacissimo*) ma oryginalną strukturę muzyczną, wynikającą z zastosowanej tu formy aleatoryzmu rytmicznego. Polega on na rezygnacji ze wspólnego dla wszystkich instrumentów pulsu i kreski taktowej [...] — na wprowadzeniu, obok zwykłych pauz o określonej długości, niewymiernych czasowo krótkich przerw, oznaczonych w ten sposób: V. Te drugie dotyczą tylko instrumentów grających solo [...]. Dzieląc w ten sposób zespół instrumentalny na dwie partie: solową i grupową, a równocześnie powierzając tej pierwszej niespokojne figuracje, poszarpane krótkimi pauzami, zaś tej drugiej — głównie długie tremola, robiące wrażenie szmeru, uzyskał tu kompozytor klimat tajemniczości a nawet niesamowitości. Po takiej muzyce, niespodziewanie urwanej, może nastąpić tylko chwila spokoju. I rzeczywiście, część VII (*Larghetto*) rozpoczyna się najciszej jak to możliwe (*pianissimo possibile*), a grana jest przez cały zespół na instrumentach opatrzonych tłumikiem (*con sordino*) [...]. Część VIII (*Molto allegro*) wyrывa nas z [...] błogiego odrętwienia szybkim ruchem muzyki w instrumentach „wysokich”, podpartym ostrymi szarpnięciami strun kontrabas (*pizzicato*), co robi wrażenie dziarskiego ludowego tańca. [...] Po tym zawrotnym tańcu znowu trzeba odetchnąć, więc kolejna ewokacja — XI (*Andantino*) — ma charakter w miarę spokojny. Nie jest to jednak całkiem beczny odpoczynek. [...] to jakby przygotowanie do wyścigu, który nastąpi w X części (*molto vivace*). Ten zbiorowy bieg dwunastu instrumentów nie jest ani chaotyczny, ani ujednolicony rytmicznie. Najpierw wiolonczele i kontrabas biegną równolegle, zaś każde z sześciorga skrzypiec w swoim własnym rytmie; potem sytuacja ulega odwróceniu.

Tadeusz Kaczyński, *Andrzej Panufnik i jego muzyka*, Warszawa 1994

Witold Lutosławski (1913–1994)

Muzyka żałobna

CZĘŚCI UTWORU

I. *Prolog* [attaca]

II. *Metamorfozy* [attaca]

III. *Apogeu*m [attaca]

IV. *Epilog*

OBSADA cztery grupy skrzypiec, dwie grupy altówek,
dwie grupy wiolonczel, dwie grupy kontrabasów

CZAS TRWANIA 13'30"

MIEJSCE I CZAS POWSTANIA

Warszawa, 1955 – 10 I 1956

OKOLICZNOŚCI POWSTANIA zamówienie

Jana Krenza z okazji 10. rocznicy śmierci Béli Bartóka

DEDYKACJA *à la mémoire de Béla Bartók*

PRAWYKONANIE Katowice, 26 III 1958;

Wielka Orkiestra Symfoniczna Polskiego Radia

Jan Krenz

W 1954 roku Jan Krenz zaproponował Lutosławskiemu napisanie utworu upamiętniającego dziesiątą rocznicę śmierci Béli Bartóka [† 26 IX 1945]. Utwór był gotowy po czterech latach. [...] I chociaż nie ma tu żadnego cytatu z muzyki Bartóka, struktura interwałowa, chromatyka języka muzycznego i rozplanowanie punktu kulminacyjnego nawiązują do Bartóka w sposób tak przejrzysty – a przy tym tak oryginalny – że dzieło to jest największym hołdem, jaki może złożyć kompozytor innemu kompozytorowi.

Prolog składa się z dwu-, trzy-, cztero-, sześćo- i ośmiogłosowych kanonów zbudowanych z materiału dwunastotonowej serii i jej transponowanej o tryton inwersji. [...] Właściwe znaczenie [tej] serii polega na szczególnych własnościach jej struktury interwałowej wybranej tak,

aby stworzyć charakterystyczny typ harmonii. Zbudowane wyłącznie z melodycznych interwałów sekundy małej i trytonu, kontrapunktujące głosy izorytmicznych kanonów są precyzyjnie kontrolowane, aby w efekcie nałożenia się na siebie stworzyć akordy zawierające jedynie interwały klas 0, 5 i 6 [tj. unison, kwartę, tryton oraz ich przewroty wraz z powiększeniami o wielokrotność oktawy]. [...]

Tytuł [drugiej] części, *Metamorfozy*, odnosi się głównie do stopniowego przeobrażania się serii dwunastotonowej. W efekcie tych przeobrażeń powstaje dwanaście wariantów serii — po jednej dla każdej „metamorfozy”. [...] Wraz z każdą następną „metamorfozą” między kolejnymi dźwiękami serii pojawia się coraz więcej dźwięków przejściowych. [...] Drugim elementem [przebiegu] jest — jak określa to Lutosławski — „harmoniczne *continuo*”, [...] warstwa, która tworzy [...] tło dla kolejnych form przetworzonej serii. Trzecim elementem [...] jest uzupełniająca melodia, która antycypuje każde pojawienie się nowej metamorfozy serii. [...] W miarę rozwoju tej części i zbliżania się do punktu kulminacyjnego podział na trzy warstwy staje się coraz mniej wyraźny. Procesowi temu towarzyszy stałe rozdrabnianie wartości rytmicznych powodujące stały wzrost energii rytmicznej [...].

[...] pełne, chromatyczne zagęszczenie harmonii dwunastodźwiękowej pojawia się dopiero w punkcie kulminacyjnym całego utworu, tj. w *Apogeum*. Większość z trzydziestu dwóch akordów tej części jest podzielona na trzy pasma harmoniczne [...]. Począwszy od akordu szóstego, [wielodźwięki] tworzą [...] rzeczywistą progresję [...], która nieuchronnie prowadzi do intensywnego unisonu na dźwięku *a*, będącym pierwszą nutą *Epilogu*.

[...] *Epilog* rozpoczyna się niezwykle emocjonalnym unisono dwunastodźwiękowego tematu, grany *fortissimo*. Zamieraniu muzyki towarzyszy ponowne pojawienie się kanonów, tym razem w odwróceniu. Stopniowo zmniejsza się ilość głosów, aż pozostaje tylko jedna wiolonczela, ta sama, która rozpoczęła *Prolog*.

Charles Bodman Rae, *Muzyka Lutosławskiego*,
tłum. Stanisław Krupowicz, Warszawa 1996

Arnold Schönberg (1874–1951)

Oda do Napoleona Bonapartego

OBSADA głos recytujący (*Sprechgesang*), fortepian,
orkiestra smyczkowa (dwie grupy skrzypiec, altówki,
wiolonczele, kontrabasy) lub kwartet smyczkowy

CZAS TRWANIA 16'

TEKST SŁOWNY George Byron,
Ode to Napoleon Bonaparte (1814)

MIEJSCE I CZAS POWSTANIA

Brentwood Park, Kalifornia, 12 III – 12 VI 1942

OKOLICZNOŚCI POWSTANIA zamówienie
American League of Composers

PRAWYKONANIE Nowy Jork, Carnegie
Hall, 23 XI 1944; Mack Harrell (*Sprechgesang*),
Eduard Steuermann (fortepian), Filharmonicy
Nowojorscy, Artur Rodziński

PRAWYKONANIE POLSKIE Warszawa, IX 1967
(XI „Warszawska Jesień”); Meinard Kraak (*Sprechgesang*),
Ton Hartsuiker (fortepian), Gaudeamus Strijkkwartet

W [...] roku 1940 otrzymał Schönberg obywatelstwo amerykańskie. Tymczasem Stary Świat, z którym czuł się duchowo związany, ukazywał groźne oblicze. [...] Sytuacja ludzi wolnych w Europie, a może i w Ameryce, wydawała się beznadziejna. [...] W roku 1941, gdy Hitler przez napad na Związek Radziecki sam stworzył sobie drugi front, przystąpiły do wojny Stany Zjednoczone.

Bardzo osobliwym odbiciem przeżyć z tych lat stała się w twórczości Schönberga *Oda do Napoleona Bonapartego* [z tekstem George’a Byrona]. [...] [Wiersz Byrona] jest namiętym oskarżeniem nie tylko samego Korsykanina, lecz także wszelkiej samowoli cesarów. Niełatwo połapać się

w gęszczy aluzji i nowotworów językowych, spiętrzonych po to, aby ukazać pełny wizerunek niestawnie zdetronizowanego. Wspaniały jest jednak polot poetyckiego wzburzenia, który stłoczonym i tłoczącym się wybuchom nadaje rangę dzieła sztuki. [...]

Chociaż partytura skupia wszystkie właściwości dojrzałego stylu Schönberga — atomizację tematów, rozległe interwały, irracjonalne rytmy — muzyka ta przemawia do słuchacza bardziej bezpośrednio niż wiele wcześniejszych dzieł. Jej wyjątkowo dramatyczny nerw porывa także tam, gdzie niewyrobione ucho przestaje już rozumieć. Zwycięża zasadniczy, balladowy charakter dzieła. *Oda* [...] skomponowana została całkowicie w technice dwunastotonowej [...]. Jednakże [...] seria dobrana jest w taki sposób, że daje możliwość wyzyskania jako materiału harmonicznego licznych utworów trójdźwiękowych. [...] Również cała faktura — w porównaniu choćby z dwunastotonowymi dziełami lat dwudziestych i trzydziestych — jest nieporównanie swobodniejsza i w znacznym stopniu wolna od trudnych w słuchaniu zagęszczonych, kakofonicznych tarć dźwiękowych. Pewna impresjonistyczna miękkość harmoniki [...] cechuje długie odcinki, obok których całe, odmienne oczywicie w charakterze kaskady szyderstwa i nienawiści zdają się spadać na łzonego dyktatora.

Hans Heinz Stuckenschmidt, *Schönberg*, tłum. Stanisław Haraschin, Kraków 1987

Wiersz Lorda Byrona, piętnujący Bonapartego, posłużył Schönbergowi do wyrażenia osobistej postawy wobec dyktatur współczesnych. Właśnie w tym celu kompozytor wprowadził do utworu solową partię wokálną w stylu *Sprechgesang* [śpiewo-mowy], znanym już z *Księżycowego Pierrota*. [...]

Pogardę i szyderstwo wyrażają w kompozycji liczne, specjalnie dobrane motywy, których źródłem jest w przeważającej mierze pojedyncza struktura akordowa: *a-c-f-g#-c#-e*. (Łącznie ze swoją transpozycją o wielką sekundę do góry struktura ta wyczerpuje pełny zbiór dwunastu klas wysokości.) [...]

Oda dzieli się na cztery części, obejmujące odpowiednio pięć, trzy, cztery oraz siedem zwrotek wiersza, rozdzielone interludiami i poprzedzone introdukcją, która prezentuje zasadniczy materiał motywiczny. Część pierwsza (rozpoczęta wejściem głosu recytującego) rozwija dwa pomysły — dwa motywy „napoleońskie” — i stanowi muzyczną demaskację tyranii. [...] Część druga przeciwstawia osobę Bonapartego wizerunkom trzech innych postaci [...]. Następujące po tej sekcji interludium opiera się na

materiale wstępu i prowadzi do części trzeciej, której tok przerywają liczne odcinki o charakterze recytatywu. [...] Sekcja finałowa rozwija niemal wszystkie najważniejsze wątki wiersza. Jej apogeum stanowi apoteoza Jerzego Waszyngtona, ukazanego tu jako bohater i szlachetne przeciwieństwo dyktatora, a muzycznie sportretowanego przy użyciu czterodźwiękowej sygnatury: *d-es-g-b*. Przebieg tego epizodu zmierza stopniowo do tonacji *Es-dur*, obecnej niejawnie w całym utworze [...] i utwierdzonej ostatecznie końcową kadencją.

z komentarza Leonarda Steina

George Byron (1788–1824) *Ode to Napoleon Bonaparte*

I
'Tis done—but yesterday a King!
And armed with Kings to strive—
And now thou art a nameless thing:
So object—yet alive!
Is this the man of thousand thrones,
Who strewed our earth with hostile bones,
And can he thus survive?
Since he, miscalled the Morning Star,
Nor man nor fiend hath fallen so far.

II
Ill-minded man! why scourge thy kind
Who bowed so low the knee?
By gazing on thyself grown blind,
Thou taught'st the rest to see.
With might unquestioned,—power to save,—
Thine only gift hath been the grave
To those that worshipped thee;
Nor till thy fall could mortals guess
Ambition's less than littleness!

III
Thanks for that lesson—it will teach
To after-warriors more
Than high Philosophy can preach,
And vainly preached before.

Oda do Napoleona Bonapartego

Stało się! Wczoraj na tronie promiennym
Mogłeś z królami się mierzyć —
A dzisiaj jesteś czymś bezimiennym:
Żyjesz, choć lepiej ci nie żyć!
I toż to człowiek o setnych koronach,
Tryumfujący po rzeziach i zgonach,
Co przestał w siebie już wierzyć?
Odkąd utracił szatan gwiazd siedlisko,
Nie upadł człowiek ni anioł tak nisko.

Szaleńcze! po cóż było łyż najkrwawsze
Wyciskać na nędznych lice?
Oślepieś, tylko w siebie patrząc zawsze,
A cudześ techał żrenice:
Niezaprzeczonej potęgi i siły
Zbawcą być mogłeś — a siałeś mogiły.
Tak spełniałeś obietnice,
I dziś w upadku twym ziemia poznała,
Czym jest ambicja, jak nikczemnie mała.

Co za zbawienna nauka! Zagości
Głębszą w umysłach przestrogą,
Lepszą skazówką niż wszystkie mądrości,
Jakie były lub być mogą.

That spell upon the minds of men
Breaks never to unite again,
That led them to adore
Those Pagod things of sabre-sway,
With fronts of brass, and feet of clay.

IV

The triumph, and the vanity,
The rapture of the strife—
The earth quake-voice of Victory,
To thee the breath of life;
The sword, the sceptre, and that sway
Which man seemed made but to obey,
Wherewith renown was rife—
All quelled!—Dark Spirit! what must be
The madness of thy memory!

V

The Desolator desolate!
The Victor overthrown!
The Arbiter of others' fate
A Suppliant for his own!
Is it some yet imperial hope
That with such change can calmly cope?
Or dread of death alone?
To die a Prince—or live a slave—
Thy choice is most ignobly brave!

VI

He who of old would rend the oak,
Dreamed not of the rebound;
Chained by the trunk he vainly broke—
Alone—how looked he round?
Thou, in the sternness of thy strength,
An equal deed hast done at length,
And darker fate hast found:
He fell, the forest prowlers' prey;
But thou must eat thy heart away!

VII

The Roman, when his burning heart
Was slaked with blood of Rome,
Threw down the dagger—dared depart,
In savage grandeur, home.—

Znikł już ten urok, co zniewalał ludzi,
I dla mieczowych władców czci nie budzi!
Mocą odziane złowrogą,
W pył się pokruszą te brzydkie bałwany,
Których popiersie z miedzi, spod gliniany.

Czyny próżności z tryumfy swojemi,
Morderczej walki zachwyty,
Radość, co drgała jak trzęsienie ziemi,
Duch rycerski z chwałą zżyty,
Miecz, berło, władza, co to pociągały
Pomimo woli za tobą świat cały —
Już zaćmione te zaszczyty?
Duchu ciemności! ach! jakież musiały
W twojej pamięci odezwać się szaty!

On, co zwyciężał, dzisiaj zwyciężony!
Cierpi plagę ziemi plaga!
On, co pod sobą miał korne miliony,
Dziś o własny byt swój błaga!
Czy to widoki monarszego losu
Robią uległym cię pomimo ciosu,
Czy przed śmiercią nieodwaga?
Umrzeć na tronie albo żyć w niewoli
Co za zuchwalstwo albo podłość doli!

Ów, co to dęby chciał rozszczępić siłą,
Nie przewidział, w jakie kleszcze
Wciśnie go w drzewo, co go pochwytiło
I czymś gorszym grozi jeszcze;
I ciebie sił twych poczucie popchnęło
Rozpocząć równie nieroztropne dzieło
I wzywać moce złowieszcze.
Jego opadły drapieżne pożerze,
Lecz ty pożerasz swoje własne serce.

Rzymianin, kiedy już był syt krwi Romy,
Lepszej doczekał się chwili,
Odrzucił sztylet, zawiesił pogromy —
Wrócił do swej cichej willi;

He dared depart in utter scorn
Of men that such a yoke had borne,
Yet left him such a doom!
His only glory was that hour
Of self-upheld abandoned power.

VIII

The Spaniard, when the lust of sway
Had lost its quickening spell,
Cast crowns for rosaries away,
An empire for a cell;
A strict accountant of his beads,
A subtle disputant on creeds,
His dotage trifled well:
Yet better had he neither known
A bigot's shrine, nor despot's throne.

IX

But thou—from thy reluctant hand
The thunderbolt is wrung—
Too late thou leav'st the high command
To which thy weakness clung;
All Evil Spirit as thou art,
It is enough to grieve the heart
To see thine own unstrung;
To think that God's fair world hath been
The footstool of a thing so mean;

X

And Earth hath spilt her blood for him,
Who thus can hoard his own!
And Monarchs bowed the trembling limb,
And thanked him for a throne!
Fair Freedom! we may hold thee dear,
When thus thy mightiest foes their fear
In humblest guise have shown.
Oh! ne'er may tyrant leave behind
A brighter name to lure mankind!

XI

Thine evil deeds are writ in gore,
Nor written thus in vain—
Thy triumphs tell of fame no more,
Or deepen every stain:

W dzikiej wielkości, a przecież niehardy,
Opuścił ludzi, przedmiot swojej wzdardy,
Co jego jarzmo nosili;
Jedyną dumą było mu, że dożył
Pory, gdy władzę dyktatorską złożył.

Hiszpan, już blaskiem wszechwładzy znużony,
A wpatrzony w wyższe cele,
Wolał różaniec niżeli korony,
Zamienił pałac na celę;
Przesuwał swoje kaliwa, szkaplerze
Nosił, jedynie rozprawił o wierze
I odbywał ćwiczeń wiele,
Choć lepiej było nie zaznać do zgonu
Celi bigota ni despoty tronu.

Tobie przemocą z twej upartej dłoni
Wydarto ziemskie pioruny;
Za późno ona rządy świata roni,
Wątył pieszczochu Fortuny!
Choć twym widokiem należy się brzydzić
Jakby złym duchem, boleśnie nam widzieć
Luźnie rozwinięte struny
Serca twojego i przyznać się boim,
Że ten świat boży był podnóżem twoim.

I krew za tego wszędy przelewano,
Co własną nie był zbroczony!
Niejeden przed nim król zginał kolano,
Dziękowali mu za trony!
Złota wolności! O, jak dar twój drogi,
Gdy wszystkie twoje najzawziętsze wrogi
Drżą zazdrośnie o twe plony.
Ach, oby nigdy okropniejszej złudy
I bardziej świetnej nie zaznały ludy!

Twych niecnych dziejów
każda zgłoska krwawa.
Kreśliły ją eumenidy;
Już nie oświeśla twych tryumfów sława,

If thou hadst died as Honour dies,
Some new Napoleon might arise,
To shame the world again—
But who would soar the solar height,
To set in such a starless night?

XII

Weigh'd in the balance, hero dust
Is vile as vulgar clay;
Thy scales, Mortality! are just
To all that pass away:
But yet methought the living great
Some higher sparks should animate,
To dazzle and dismay:
Nor deem'd Contempt could thus make mirth
Of these, the Conquerors of the earth

XIII

And she, proud Austria's mournful flower,
Thy still imperial bride;
How bears her breast the torturing hour?
Still clings she to thy side?
Must she too bend, must she too share
Thy late repentance, long despair,
Thou throneless Homicide?
If still she loves thee, hoard that gem,—
'Tis worth thy vanished diadem

XIV

Then haste thee to thy sullen Isle,
And gaze upon the sea;
That element may meet thy smile—
It ne'er was ruled by thee!
Or trace with thine all idle hand
In loitering mood upon the sand
That Earth is now as free!
That Corinth's pedagogue hath now
Transferred his by-word to thy brow.

XV

Thou Timour! in his captive's cage
What thoughts will there be thine,
While brooding in thy prisoned rage?
But one—"The world was mine!"

Tylko plamą je bezwstydy:
Gdybyś był zginął jak mąż honorowy,
Snadź by się zjawił Napoleon nowy
Na człowieczeństwa ohydy;
Ale któż pragnie wzbic się pod obłoki,
By potem runąć w bezdenne pomroki?

Wzięty na szalę popiół bohatera
Tyle co popioły gminne
Waży, i dobrze to, że kto umiera,
Wchodzi pod prawo nie inne.
Sądziłbym przecie, że żyjące duchy —
Na podziw, grozę — górnolotne ruchy
I wyższą iskrę mieć winne;
I że pogardzie przystałoby swemi
Nie karcic chłosty najezdniczków ziemi.

A owa dumna austryjaska pani,
Nosząca miano twej żony,
Czy dochowuje na brzegu otchłani
Sojusz tobie poślubiony?
Czy jej przypadło także złożyć butę.
Uczuć twą rozpacz, dzielić twą pokutę?
Mężobójco bez korony!
Jeśli cię dotąd kocha, strzeż tej perły,
Pojdzie o lepszą ze wszystkimi berty.

Spiesz więc na wyspę — spoglądaj ze skały;
Niepodległe pola wodne
Niech się uśmiechną: jarzma nie zaznały,
To i uśmiechnąć się godne;
Lub przechadzając się, odarty z blasku,
Nieczynną ręką, na wybrzeżu, w piasku
Pisz, że ludy są swobodne!
Miej z tego chlubę, co następnie zdziałasz,
Jak Dyonizy, Koryntu bakalarz.

Tymurze w klatce swego niewolnika!
Jakież myśli się zaroją?
Co wyrzec zdołasz krom słów męczennika:
„Ziemia niegdyś była moją?”

Unless, like he of Babylon
All sense is with thy sceptre gone,
Life will not long confine
That spirit poured so widely forth—
So long obeyed—so little worth!

xvi

Or, like the thief of fire from heaven,
Wilt thou withstand the shock?
And share with him, the unforgiven,
His vulture and his rock!
Foredoomed by God—by man accurst,
And that last act, though not thy worst,
The very Fiend's arch mock;
He in his fall preserved his pride,
And, if a mortal, had as proudly died!

xvii

There was a day—there was an hour,
While earth was Gaul's—Gaul thine—
When that immeasurable power
Unsated to resign
Had been an act of purer fame
Than gathers round Marengo's name
And gilded thy decline,
Through the long twilight of all time,
Despite some passing clouds of crime.

xviii

But thou forsooth must be a King
And don the purple vest,
As if that foolish robe could wring
Remembrance from thy breast.
Where is that faded garment? where
The gewgaws thou wert fond to wear,
The star, the string, the crest?
Vain froward child of Empire! say,
Are all thy playthings snatched away?

xix

Where may the wearied eye repose
When gazing on the Great;
Where neither guilty glory glows,
Nor despicable state?

Chyba, jak ów mocarz Babilonu,
Utracisz rozum wraz z utratą tronu,
Wszystkie władze się rozstroją
I duch twój wzięci w ostatnim wybuchu,
Duch tyle czczony — choć niewart posłuchu.

Lub jak Prometej, za ogień kradziony
Ofiara zemście oddana,
Sępa nie spłoszysz, o nieprzebaczony!
Wieczna zaogni się rana,
Raczej pod klątwą i Boga, i ludzi
Twój nie najlichszy, ostatni czyn zbudzi
Urągowisko szatana:
On upadł z chwałą, jak buntownik umie,
Gdyby człowiekiem był, skończyłby w dumie.

Był dzień, gdy światu Francja panowała,
Twą własnością była ona —
Mógł i dzień nasać, gdy owa wspaniała,
Odrzucona precz korona
Trwalszą by ciebie natchnęła potęgą,
Niż samo nawet zdobi cię Marengo;
W późne jaśniłby plemiona
Żar aureoli, jak odbłask zachodni
Czysty, choć z dala ćmią go cienie zbrodni

Lecz ty koniecznie chcesz być panującym,
Wdziewać szkarłatne odzienie —
Jak gdyby przed tym światłem świątającym
Miał wionąć pomruk — wspomnienie.
Gdzież są przybory, co lubiłeś nosić,
Gdzie te błyskotki, których nigdy dosyć,
Szlify — wstęgi — gwiazd promienie?
Zuchwalcze! Władzy rozpieszczone dziecię!
Czy bawidełka porwano ci skrycie?

Czy jest choć jeden między twymi grony
Ich Szerokowładnych Mości,
Co by plugawą sławą nie splamiony,
Nie błyszczał cechą podłości?

Yes—One—the first—the last—the best—
The Cincinnatus of the West,
Whom Envy dared not hate,
Bequeathed the name of Washington,
To make man blush there was but one.

O — jest — najlepszy — pierwszy i ostatni —
Mocarz Zachodu i Cyncynat bratni,
Nad wszelkie wyższy zazdrości:
Waszyngton dobry, co świat zarumienia,
Że podobnego nie zna on imienia.

przełożył

Wiktoria z Baworowa [Baworowski]

Łukasz Hajduczenia

Urodził się w Toruniu, gdzie rozpoczął edukację muzyczną grając na skrzypcach. Ukończył wydział wokalny warszawskiego Uniwersytetu Muzycznego im. F. Chopina, Guildhall School of Music and Drama w Londynie oraz wydział operowy londyńskiego Associated Studios. Jest laureatem wielu konkursów wokalnych o randze krajowej (nagradzany w Olsztynie, Katowicach, Częstochowie, Dusznikach-Zdroju, Warszawie) a także międzynarodowej, m.in. XV Międzynarodowego Konkursu Sztuki Wokalnej im. Ady Sari w Nowym Sączu, II Międzynarodowego Konkursu Duetów „Pianovoce” w Moskwie, XIX Międzynarodowego Konkursu Muzyki Kameralnej im. K. Bacewicza w Łodzi, LIV Międzynarodowego Konkursu im. F. Vinasa w Barcelonie oraz I Międzynarodowego Konkursu

im. K. Szymanowskiego w Katowicach.

Wziął udział w spotkaniach Georg Solti Accademia di Bel Canto we Włoszech, gdzie miał możliwość pracować m.in. z takimi artystami jak: Angela Gheorghiu, Richard Bonyne czy Dennis O'Neil. Ponadto uczestniczył w kursach prowadzonych m.in. przez Teresę Żylis-Garę, Olę Pasiecznik, Jadwigę Rappe, Andrija Szkurhana, Grahama Johnsona, Andre Orłowitza, Wiesława Ochmana, Laurę Sarti oraz Jerzego Artysza. Wielokrotnie występował wspólnie z Ursulą Kryger. Koncertował na wielu scenach polskich i zagranicznych m.in. w Niemczech, Szwajcarii, Austrii, Anglii, Włoszech, Hiszpanii, Rosji, Holandii, Belgii, Francji, Finlandii, Serbii, na Litwie i Białorusi. Jako solista operowy kreował postaci Orfeusza w *Orfeuszu i Eurydyce* Glucka, hrabiego Almavivy

w *Weselu Figara* i *Papagena* w *Czarodziejskim flecie* Mozarta, Marcella w *Cyganerii* Pucciniego, Silvia w *Pajacach* Leoncavalla, Jontka w *Halce „wileńskiej”* Moniuszki oraz Eneasza w *Dydonii i Eneaszu* Purcella. W operze Michała Dobrzyńskiego *History*, napisanej na zamówienie Polskiej Opery Królewskiej na podstawie rękopisów Gombrowicza, wystąpił w rolach: Janusza, Rasputina, Księcia von Pless i Wieniawy-Długoszowskiego. Występował ponadto na deskach Warszawskiej Opery Kameralnej, Polskiej Opery Królewskiej oraz Teatru Wielkiego, a także w teatrach operowych w Szczecinie, Wrocławiu i Wiesbaden. Jego działalność artystyczna obejmuje również muzykę oratoryjną oraz kameralną. Regularnie współpracuje ze Stowarzyszeniem Polskich Muzyków Kameralistów. Posiada szeroki zakres

repertuaru liryki wokalne niemieckiej, francuskiej, angielskiej, polskiej, włoskiej, rosyjskiej oraz ukraińskiej. Był zapraszany do licznych przedsięwzięć nagraniowych, z których najważniejsze to cykle pieśni Haydna, Ravela, Moniuszki, Żeleńskiego, Noskowskiego, Karłowicza i Dariusza Przybylskiego. Jest współtwórcą albumu płytowego: *Żeleński. Pieśni wszystkie*, uhonorowanego nagrodą „Fryderyk” (2024).

Twórca, solista i dyrygent Męskiego Zespołu Muzyki Cerkiewnej „Katapetasma”, występującego w Polsce i zagranicą. W 2023 roku odbył tournée, wykonując ponad 40 koncertów we Francji, między innymi podczas: Festival Nuits de la Citadelle w Sisteron, Festival du Vigan, Recontres Musicales Festival International Theodore Gouvy w Hombourg-Haut, Festival Guitres Abbatale, Festival Musicales de Montsoreau, a ponadto w Chapelle de la Trinité w Lyonie.

Łukasz Hajduczenia jest doktorem nauk humanistycznych. Tytuł ten uzyskał na Wydziale „Artes Liberales” Uniwersytetu Warszawskiego w 2024 roku.

Radosław Kurek

Ukończył z wyróżnieniem Akademię Muzyczną w Gdańsku w klasie fortepianu Katarzyny Popowej-Zydrów, której asystentem pozostawał w latach 2008–2009. Od jesieni 2009 roku jest profesorem Akademii Muzycznej w Bydgoszczy. Tamże w roku 2014 uzyskał stopień doktora sztuk muzycznych, a w 2019 doktora habilitowanego. Jest zwycięzcą (wraz z wiołonczelistą Gieorgijem Łomakowem) XV Międzynarodowego Konkursu im. Brahmsa w Pörschach (2008) i zdobywcą The Bridget Doolan Prize za najlepsze wykonanie utworu Mozarta na Międzynarodowym Konkursie Pianistycznym w Dublinie (2012). Ponadto jako solista lub pianista-kameralista był uczestnikiem lub laureatem konkursów w Indianapolis, Genewie, Monachium, Terni, Shumen, Narwie, Florencji, Warszawie, Łodzi, Katowicach i Wrocławiu. Występował w Austrii (Festsaal w Wiedniu), Niemczech, Francji, Czechach, Szwajcarii, Norwegii (Gamle Logen Concert Hall, Oslo), Szwecji (Malmö Live Konsethus), Belgii, Hiszpanii, Włoszech (floreńskie Auditorium al

Duomo), Japonii, Egipcie, USA oraz w większości głównych sal koncertowych Polski (NOSPR, Filharmonia Narodowa w Warszawie i in.). Jako solista koncertował z orkiestrami filharmonicznymi w Gdańsku, Wrocławiu, Gorzowie, Koszalinie i Bydgoszczy, z Narodową Orkiestrą Symfoniczną Polskiego Radia, zespołami Sinfonietta Cracovia i Capella Bydgostiensis, Elbląską Orkiestrą Kameralną, a także z Royal Philharmonic Orchestra, pod dyktando dyrygentów takich jak Dirk Brosse, Jacek Kasprzyk, José Maria Florêncio, Michał Nesterowicz, Kai Bumann i Jakub Chrenowicz. Partnerował m.in. Jadwidze Rappé, Konstantemu Andrzejowi Kulce, Romanowi Jabłońskiemu i Jadwidze Kotnowskiej; współpracował również z Patrickiem Doylem, Robertem Kabałą, Wiesławem Kwaśnym, Agatą Zubel, Bartoszem Koziakiem, Magdaleną Bojanowicz-Kozia, Mariuszem Godlewskim, Marcinem Zdunikiem, Mariuszem Patyrą oraz Lutosławski Quartet. Nagrywał dla wytwórni Genuine Classics, Anagram, Sarton, Dux, Soliton, BeArTon oraz dla Narodowego Instytutu

Fryderyka Chopina i Radia Bawarskiego. Wielokrotnie zapraszany był na festiwale: Chopin i Jego Europa, Łańcuch, Trzy-Cztery, Chopin w Barwach Jesieni, Muzyka na Szczytach, Dni Muzyki Karola Szymanowskiego, Gdańska Jesień Pianistyczna, Gdański Festiwal Muzyczny. Radosław Kurek był oficjalnym pianistą Międzynarodowego Konkursu Wiolonczelowego im. Lutosławskiego (Warszawa 2018, 2024), Międzynarodowego Konkursu im. Szymanowskiego (Katowice 2018, 2023) oraz Międzynarodowego Konkursu Muzycznego w Markneukirchen (2023).

Marek Moś

Polski dyrygent, skrzypek i kameralista. Założyciel i dyrektor artystyczny AUKSO – Orkiestry Kameralnej Miasta Tychy, a także dyrektor festiwalu Letnia Filharmonia AUKSO i AUKSODRONE. Kształcił się w Bytomiu i Katowicach. Jego pedagogami byli Kazimierz Dębicki i Andrzej Grabiec. Był założycielem i wieloletnim prymariuszem Kwartetu Śląskiego. Wraz z nim występował na prestiżowych festiwalach i najznakomitszych estradach świata, m.in. Konzerthaus w Wiedniu, Concertgebouw i De IJsbreker w Amsterdamie, Vredenburg w Utrechcie, Schauspielhaus w Berlinie, Tivoli w Kopenhadze, Tonhalle w Düsseldorfie, deSingel w Antwerpii, Merkin Hall w Nowym Jorku i Jordan Hall w Bostonie. Z Kwartetem Śląskim dokonał kilkunastu prawykonań utworów polskich i zagranicznych, z których znakomita większość została dedykowana zespołowi. Od ponad 20 lat prowadzi AUKSO – Orkiestrę Kameralną Miasta Tychy. Z zespołem wykonuje muzykę współczesną, filmową, jazzową, popularną; szczególnym upodobaniem

darzy twórczość balansującą na granicy gatunków. Nie stroni jednak od klasyki, czego przykładem są wykonania wszystkich symfonii Beethovena oraz kompletu *Symfonii londyńskich* Haydna. Występował z czołowymi przedstawicielami polskiej muzyki elektroakustycznej (Stefan Wesołowski, Jacaszek, DJ Lenar) i zagranicznej muzyki elektronicznej (Squarepusher, Mira Calix); współpracował z Aphex Twinem i Johnnym Greenwoodem. Wraz z AUKSO chętnie angażowany jest do interpretacji twórczości muzyków jazzowych. Od wielu lat współpracuje z Leszkiem Możdżerem i Michałem Urbaniakiem; koncertował z Tomaszem Stańką, Andrzejem Jagodzińskim, Maciejem Obarą. Dzieli scenę również z artystami muzyki popularnej jak Voo Voo czy Zakopower. Prowadził orkiestry krajowe jak i zagraniczne, m.in. Chicago Philharmonic Orchestra i Ensemble Modern. Jest opiekunem artystycznym Elbląskiej Orkiestry Kameralnej. Dyrygował w krajach Europy, Azji, Ameryki Południowej, a ostatnio także w nowojorskiej Carnegie Hall (koncert *Głosy gór*). Występował na czoło-

wych polskich festiwalach muzyki współczesnej, m.in. Sacrum Profanum w Krakowie, Warszawskiej Jesieni, Festiwalu Prawykonań „Polska Muzyka Najnowsza” w Katowicach. Z AUKSO regularnie gości na Festiwalu Muzyki Filmowej w Krakowie.

Razem z tyską orkiestrą nagrywał utwory polskich kompozytorów dla serii *100/100. Muzyczne dekady wolności* Polskiego Wydawnictwa Muzycznego. Regularnie bierze udział w sesjach nagraniowych muzyki filmowej dla West One Music Group. Nagrywał muzykę filmową Wojciecha Kilara, Elliota Goldenthala, Jonny’ego Greenwooda, Davida Buckleya, Davida Kitay, Pawła Mykietyn i Macieja Zielińskiego. Płyty z udziałem Marka Mosia wydawane są m.in. przez Nonesuch, EMI Classics, Anaklasis, DUX, BeArTon, CD Accord.

Marek Moś jest laureatem wielu konkursów, m.in.: Konkursu Muzyki Współczesnej w Krakowie, i Międzynarodowej Trybuny UNESCO w Paryżu. Otrzymał Nagrodę Związku Kompozytorów Polskich, Nagrodę „Koryfeusz Muzyki Polskiej”, srebrny medal Zasłużony Kulturze „Gloria Artis”, Nagrodę

Marszałka Województwa Śląskiego, a także kilku statuetek „Fryderyka”.

W roku 2009 otrzymał honorowe obywatelstwo miasta Tychy.

Jest wykładowcą Akademii Muzycznej im. Karola Szymanowskiego w Katowicach.

AUKSO – Orkiestra Kameralna Miasta Tychy

Zespół powołany został do życia przez grupę absolwentów Akademii Muzycznej w Katowicach wspólnie z Markiem Mosiem, skrzypkiem, dyrygentem i kameralistą. Nazwa „AUKSO” — z greckiego: „wzrastanie” — stała się dewizą zespołu. W tę ideę wpisują się projekty edukacyjne podejmowane przez orkiestrę. Od 2000 roku na Podlasiu odbywa się „Letnia Filharmonia AUKSO”: kursy mistrzowskie, próby otwarte i koncerty, które przyciągają młodych muzyków i melomanów z całego kraju.

Repertuar zespołu rozpięty jest od klasyki po muzykę współczesną, ze szczególnym uwzględnieniem muzyki polskiej. Prawykonań swoich utworów powierzali zespołowi m.in.: Wojciech Kilar, Zbigniew Bujarski, Aleksander Lasoń, Grażyna Pstrokońska-Nawratil, Piotr Moss i Cezary Duchnowski.

AUKSO jest cenionym interpretatorem twórczości polskich kompozytorów — ma na koncie liczne albumy z utworami m.in. Grażyny Bacewicz, Henryka Mikołaja Góreckiego, Witolda Lutosławskiego,

Wojciecha Kilara i Zbigniewa Preisnera. Nagrywa też z powodzeniem muzykę filmową kompozytorów o światowej sławie (takich jak m.in. Elliot Goldenthal) czy ścieżki dźwiękowe do gier komputerowych. Szczególnie interesująca dla AUKSO jest strefa pogranicza — łączenie klasyki z jazzem, muzyką alternatywną, rockiem i poszukiwanie dla tych gatunków wspólnego mianownika lub odwrotnie: zabawa przeciwieństwami i zderzanie odrębnych języków muzycznych. W tym obszarze AUKSO współpracowało z takimi osobowościami świata muzyki jak: Leszek Możdżer, Tomasz Stańko, Urszula Dudziak, Michał Urbaniak czy Motion Trio. Współpraca AUKSO z Aphex Twinem i Jonnym Greenwoodem w ramach Europejskiego Kongresu Kultury we Wrocławiu (2011) została uhonorowana nagrodą „Koryfeusz Muzyki Polskiej”. Współpraca ta zaowocowała wydanym rok później nakładem amerykańskiej wytwórni Nonesuch albumem *Krzysztof Penderecki / Johnny Greenwood*. AUKSO jest laureatem nagrody „Fryderyk 2011” za zrealizowany wspólnie z Januszem Olejniczakiem

album *Chopin. Wydanie Narodowe*. Koncerty AUKSO obejmują całą Europę, Azję, Amerykę Południową. Z zespołem występowali m.in. Jerzy Maksymiuk, Marc Minkowski, Rudolf Barszaj, Howard Shelley, Jacek Kasprzyk, Władysław Kłossiewicz, Daniele Alberti, Piotr Anderszewski, Andrzej Bauer, Kaja Danczowska, Agata Szymczewska, Janusz Olejniczak, Olga Pasiecznik i Hilliard Ensemble. AUKSO gości na najważniejszych festiwalach w Polsce (Wielkanocny Festiwal Ludwiga van Beethovena, Wratislavia Cantans, Warszawska Jesień, Sacrum Profanum, Festiwal Muzyki Filmowej, Festiwal Dialogu Czerwonych Kultur, Jazz Jam-boree, Festiwal Gwiazd w Międzyzdrojach); a także zagranicą, m.in. w Barbican Centre, SESC São Paulo, Auditorio Palacio de Congresos Zaragoza, Teatro Caja Duer, czy na festiwalu Armonie Sotto La Rocca.

Sobota, 8 lutego 2025

19.00

Béla Bartók (1881–1945)*III Kwartet smyczkowy* (1927)

16'

Karol Szymanowski (1882–1937)*II Kwartet smyczkowy op. 56* (1927)

16'

[przerwa]

Ruth Crawford Seeger (1901–1953)*Andante z Kwartetu smyczkowego* (1931)

4'

Witold Lutosławski (1913–1994)*Kwartet smyczkowy* (1964)

26'

Ātma Quartet**Aleksandra Kupczyk** — I skrzypce**Michał Szałach** — II skrzypce**Karolina Orsik** — altówka**Andrzej Bauer** — wiolonczela

Béla Bartók (1881–1945)

III Kwartet smyczkowy

CZĘŚCI UTWORU

- I. *Prima parte: Moderato* [attaca]
- II. *Second parte: Allegro* [attaca]
- III. *Recapitulazione delle prima parte: Moderato* [attaca]
- IV. *Coda: Molto allegro*

CZAS TRWANIA 16'

MIEJSCE I CZAS POWSTANIA Budapeszt, IX 1927

OKOLICZNOŚCI POWSTANIA utwór zgłoszony na konkurs kompozytorski pod patronatem Musical Fund Society w Filadelfii i uhonorowany tam I nagrodą (3 000 dolarów) *ex aequo* z *Serenadą na 5 instrumentów* op. 46 Alfreda Caselli (1883–1947)

DEDYKACJA *Dedicated to the Musical Fund Society of Philadelphia*

PRAWYKONANIE światowe: Filadelfia, Bellevue-Stratford Hotel, 30 XII 1928;
europejskie: Londyn, Wigmore Hall, 19 II 1929,
Waldbauer-Kerpely Quartet: Imre Waldbauer
(I skrzypce), Tivadar Országh (II skrzypce), János
Temesváry (altówka), Jenő Kerpely (wiolonczela)

W wielkich dziełach Bartóka organiczny związek dwóch postaw — tradycyjnej i nowatorskiej — determinuje nowe rozwiązania formalne, stanowiące wzbogacenie dotychczasowego dorobku muzyki. [...]

Stosunek Bartóka do formy muzycznej krystalizuje się w wyniku długiego procesu ewolucyjnego. Bartók nawiązuje świadomie do form tradycyjnych, które nie są bynajmniej akademickim balastem odziedziczonym po kompozytorach romantycznych i hamującym rozwój stylu nowoczesnego. [...] Jest rzeczą zmienną, że terenem odkryć twórczych Bartóka są

[początkowo] [...] formy małe, miniatury fortepianowe: bagatele, elegie, szkice, tańce, utwory dziecięce, improwizacje. Stają się one studiami podjętymi dla rewizji wszystkich elementów formy muzycznej ze współczesnego już punktu widzenia. W ten sposób w długoletnim procesie twórczym stopniowo określa Bartók swoje własne rozumienie harmoniki, melodyki, rytmiki i polifonii, dochodząc wreszcie do oryginalnego stylu lat dojrzałych. Wtedy to właśnie pojawiają się „formy tradycyjne”: sonaty, koncerty i inne formy cykliczne, jakże nowocześnie pojęte. [...]

[...] w muzyce Bartóka tworzy się wielowymiarowe *continuum* czasowo-przestrzenne, zupełnie odmienne od tradycyjnego, znanego nam z muzyki klasycznej i romantycznej. Struktury tej muzyki tworzą na wskroś nowoczesną „architekturę czasu”, oryginalną i samodzielną wobec wszystkich osiągnięć twórczych dawnych i nowych.

Michał Bristiger, *Problem formy sonatowej w „V Kwartecie smyczkowym” Béli Bartóka*, w: tegoż, *Myśl muzyczna. Studia wybrane II*, Warszawa 2011

Kwartet zbudowany jest w niekonwencjonalny sposób z dwóch części zasadniczych [*Prima parte*, *Seconda parte*], po których następuje krótka ich rekapitulacja. Technika kompozytorska jest w tym dziele tak wyrafinowana, że pozwala na zastosowanie zaledwie kilku podstawowych motywów poddawanych różnorodnym zabiegom technicznym [...]. Bardzo bogata jest harmonia, oscylująca pomiędzy diatoniką a gęstą chromatyką, imponuje różnorodność efektów kolorystycznych.

Danuta Gwizdalanka, *Przewodnik po muzyce kameralnej*, Kraków 1998

Prima parte (Moderato) [...] rozpoczyna się (pp) brzmieniem akordu małopółsekundowego [...] w układzie rozległym, nad którym I skrzypce snują całkowicie atonalną melodię [...]. Jej początkowy motyw staje się załącznikiem rozwoju motywicznego całej I części, powraca nieustannie w różnych głosach, zachowując swój rysunek, ale przyjmując różną strukturę interwałową. [...] W I części wyróżnia się swym silnie nowatorskim obliczem krótki epizod (*Piú andante*), w którym na tle bitonalnego ostinata altówki z wiolonczelą (*con sordino*), opartego na głównym motywie, rozbrzmiewają poszarpane rytmicznie chromatyczne motywy I i II skrzypiec (*sul ponticello*). [...]

Seconda parte (Allegro), będąca w tym dziele najważniejszą częścią, opiera się na wariacyjnym rozpracowywaniu jednego materiału motywicznego,

aczkolwiek można w niej doszukać się także cech formy sonatowej. W całej tej części dominują w melodyce gamowe kroki diatoniczne. Rozbrzmiewające na początku równoległe trójdźwięki decymowe zgrabnie przygotowują wejście głównego tematu. Żywy i pogodny temat, o wyrazistym, choć niekonwencjonalnym kształcie rytmicznym, opiera się na skali doryckiej (es). [...] Pod względem rytmicznym przebieg jest bardzo urozmaicony; obok lekkich i zwiewnych motywów melodycznych słyszymy ostro, perkusyjnie wybijane akordy [...], nawiązujące do repetycyjnej części tematu. [...] Szeroko rozbudowane przetworzenie rozpoczyna się imitacyjnym rozwijaniem melodii odcinka wstępnego, po czym ustala się ruch szesnastkowy na motywach głównego tematu. [...] Kulminacją tej części jest fuga charakteryzująca się maksymalną ruchliwością wszystkich głosów. [...] Najbardziej odkrywczy, sięgający stylu naszych czasów jest ostatni fragment przetworzenia, w którym „normalne” kroki interwałowe dźwięków zastąpione zostały plastyką linii ciągłych — prostych (dźwięki leżące) i falujących (*glissando*).

Recapitulazione della prima parte (Moderato) powraca do nastroju i materiału motywicznego I części, po czym następuje *Coda (Allegro molto)*, mająca charakter reprzyzy materiału II części. Diatoniczne motywy głównego tematu biegną teraz szesnastkami we wszystkich głosach, nie wykraczając poza tonację i eksponując wyraźnie dźwięk centralny — es. [...] W końcowym fragmencie biegnącym w górę motywom tematu w skrzypcach towarzyszą wspaniałe *glissanda* altówki i wiolonczeli w dół — przez kilka oktaw.

Tadeusz Andrzej Zieliński, *Bartók*, Kraków 1980

Karol Szymanowski (1882–1937)

II Kwartet smyczkowy op. 56

CZĘŚCI UTWORU

I. *Moderato, dolce e tranquillo*

II. *Vivace, scherzando*

III. *Lento*

CZAS TRWANIA 16'

MIEJSCE I CZAS POWSTANIA

Warszawa, jesień 1927

OKOLICZNOŚCI POWSTANIA utwór napisany na zaproszenie Musical Fund Society w Filadelfii; zgłoszony do udziału w konkursie kompozytorskim organizowanym przez tę instytucję i rozstrzygniętym w roku 1928

DEDYKACJA Dr Olgierdowi i Julii Sokołowski

PRAWYKONANIE Warszawa, 14 V 1929; Warszawski Kwartet Smyczkowy: Józef Kamiński (I skrzypce), Mieczysław Thursz (II skrzypce), Jan Gornowski (altówka), Marian Neuteich (wiolonczela)

Jesienią 1927 Szymanowski ukończył *II Kwartet smyczkowy* op. 56, dedykowany „Dr Olgierdowi i Julii Sokołowski” (zakopiański lekarz i jego żona, zaprzyjaźnieni z kompozytorem). Szymanowski napisał ten utwór w wyniku zaproszenia go przez Musical Fund Society w Filadelfii do wzięcia udziału w konkursie na kompozycję kameralną. Mimo mocnej zachęty komitetu Towarzystwa, z jaką zwracano się do Szymanowskiego, dzieło nie wygrało konkursu; nagrodzone zostały *ex aequo* *III Kwartet* Bartóka i *Serenada na 5 instrumentów* Alfreda Caselli. Szymanowski nie był tym, jak się zdaje, szczególnie zawiedziony. [...]

Mimo nieprzychylnego werdyktu jury i krytycyzmu samego kompozytora, *II Kwartet* jest z pewnością dziełem ważkim i oryginalnym [...],

a w faktycznym obrazie muzyki kameralnej swego czasu zajmuje miejsce dość szczególne i warte wyeksponowania. W śmiałości i wyrafinowaniu kolorystyki i harmoniki, a także jakości ekspresyjnych i ich odcieni, należy do najbardziej „awangardowych” zjawisk w ówczesnej twórczości kwartetowej; w swym agresywnym, niezwykle ostrym brzmieniu (zwłaszcza w części środkowej) i równocześnie kunsztownej polifonii zbliża się do nowego stylu Bartóka, reprezentowanego przez *III* i *IV Kwartet*, powstałe w tym samym i następnym roku, co utwór Szymanowskiego [...].

Tadeusz Andrzej Zieliński, *Szymanowski. Liryka i ekstaza*, Kraków 1997

W pierwszej części utworu, *Moderato (dolce e tranquillo)*, uwagę zwraca przede wszystkim liryczny, rozkołysany temat główny podawany przez pierwsze skrzypce w wysokim rejestrze. Zabieg ten przypomina otwarcie wczesnej *II Symfonii* (1909), która również rozpoczyna się, nietypowo, szeroką kantyleną solowych skrzypiec. Część druga, *scherzo* w formie ronda, wymaga być może największego skupienia ze względu na szybkie tempo, w jakim przebiegają muzyczne zdarzenia. Część ta zawiera jednak kilka krótkich, lirycznych epizodów i oparta jest w przewadze na klarownym temacie refrenu o proveniencji tanecznej, nawiązującym do wzorów ludowych, co czyni ją w rezultacie najłatwiejszym w odbiorze elementem cyklu. Niezwykle interesująco rozegrana jest forma całego *Kwartetu*; jest to przy tym rozwiązanie jednostkowe — jak zawsze w cyklach sonatowych Szymanowskiego. Trzyczęściowe dzieło mieści wszystkie ogniwa czteroczęściowego cyklu sonatowego. Dzieje się to dzięki połączeniu dwóch ogniw w jednym: tym razem (inaczej niż np. w *I Kwartecie*) część wolna łączy się z finałem. Mimo, że rozwiązanie to jest potencjalnie ryzykowne, kompozytor znakomicie panuje nad procesem formalnym, wykorzystując do zamknięcia cyklu fugę, w tym przypadku dwutematyczną. Integralność podzielonego finału zyskuje znacząco na sile w wyniku wyprowadzenia tematu drugiego bez reszty z motywu zamykającego temat pierwszy. Kadencja końcowa jest natomiast, drugim po *scherzu*, punktem wyrażającym potwierdzającym przynależność dzieła do tzw. narodowej fazy twórczości Szymanowskiego.

Agnieszka Chwiłęk, z programu Festiwalu „Łańcuch” 2017

Ruth Crawford Seeger (1901–1953)

Andante z Kwartetu smyczkowego

CZAS TRWANIA 4'

MIEJSCE I CZAS POWSTANIA

Berlin–Paryż, II–VI 1931 (partytura *Kwartetu* ukończona w Paryżu 13 VI 1931)

OKOLICZNOŚCI POWSTANIA utwór

napisany w czasie pobytu kompozytorki w Europie na stypendium Fundacji Guggenheima

PRAWYKONANIE Nowy Jork, 13 XI 1933;

New World String Quartet: Ivor Kármán

(I skrzypce), Lucien Baran (II skrzypce), Lotta Kármán (altówka), David Freed (wiolonczela)

Naczelną zasadą jest [w *Andante*] heterofonia poziomów głośności — swego rodzaju kontrapunktyczne powiązanie *crescenda* i *diminuenda*. Zgłaśnianie i ściszenie następuje w partii każdego instrumentu zgodnie z określonym wzorcem rytmicznym [...]. Przebieg czasowy każdego *crescenda* został ściśle zaplanowany. Punkty maksymalnej głośności mają pojawiać się na wskazanych częściach taktu. Maksima w partii danego instrumentu nigdy nie występują przy tym równocześnie z maksimami w pozostałych partiach. W procesie nieustannego narastania i opadania rodzi się melodia, której dźwięki, grane cały czas *tenuto*, brzmią kolejno w poszczególnych partiach jako punkty głośności maksymalnej.

z komentarza kompozytorki

Zastosowana w *Andante* technika akumulacji przypomina wcześniejsze eksperymenty Ruth Seeger z „wielowarstwową wstęgą brzmienia” (*complex veil of sound*) w trzecim z *Trzech śpiewów* na chór żeński [1930] i w ostinatowym akompaniamencie pieśni *In Tall Grass*, drugiej z cyklu *Trzech*

pieśni do słów Carla Sandburga [na alt, obój, fortepian i perkusję, 1932]. [...] Wtopiona w przebieg linia melodyczna odznacza się nieregularną budową frazy, lecz jej swobodę konstrukcyjną ograniczają do pewnego stopnia zabiegi „tonalizujące”, a zwłaszcza podkreślenie osi *c/c#* na początku, w środku i w zakończeniu kompozycji.

Mimo obecności rygorystycznych porządków, analiza nie oddaje wszakże intensywnego, bliskiego tragizmowi wyrazu tej muzyki, rozsadzającej ostatecznie, w końcowej kulminacji, wszelkie narzucone jej rygory. [...] Sprężyna ekspresji naciągana jest stopniowo. W krytycznym momencie ustalona dotąd faktura zagęszcza się, przechodząc w długo oczekiwaną artykulacyjną homofonię. Zamiast pojedynczych wysokości, w poszczególnych partiach pojawiają się dwudźwięki i akordy. Następuje wybuch energii rytmicznej i eksplozja ruchu.

Judith Tick, *Ruth Crawford Seeger. A Composer's Search for American Modern Music*, New York — Oxford 1997

Zmiany głośności pełnią tu rolę cegiełek i układają się w całość o charakterze, jak mawiał John Cage, „*continuum* czasowego”. Kompozytorka w genialny sposób manipuluje nimi dla uzyskania efektu równowagi, wzrostu i przekonującego rozłożenia treści muzycznej w czasie. Płynna zmienność brzmienia w zakresie wysokości, tempa i dynamiki, pojmowana jako dziedzina zjawisk autonomicznych, których parametry — szybkość zmian i wzajemne kontrapunktyczne ustosunkowanie — mogłyby stanowić materiał kompozycji, była jedną z głównych idei [amerykańskiego kompozytora] Henry'ego Cowella. *Andante* z *Kwartetu* Ruth Seeger okazało się pod tym względem kompozycją przełomową. Właśnie dlatego, ocenione przez Cowella niezwykle wysoko, zostało włączone do kierowanej przez niego serii nagrań pod szyldem New Music Society. Stało się tak mimo początkowych zastrzeżeń Charlesa Ivesa, który wspierał przedsięwzięcie finansowo. W liście do Ivesa Cowell przekonywał: „Sądzę, że *Andante* jest najlepszą jak dotąd kompozycją na kwartet stworzoną przez Amerykanina i wołałbym usłyszeć raczej ten utwór niż cokolwiek innego. Jest to prawdziwe wydarzenie, rzecz o wiele przerastająca wcześniejsze dokonania p. Crawford. Chciałbym mieć nagranie pod ręką choćby tylko po to, aby mógł go Pan posłuchać!”

Nancy Yunhwa Rao, *Ruth Crawford's Imprint on Contemporary Composition*, w: *Ruth Crawford Seeger's Worlds*, red. Ray Allen, Ellie N. Hisama, Rochester 2007

Witold Lutosławski (1913–1994)

Kwartet smyczkowy

CZĘŚCI UTWORU

I. Część wstępna

II. Część główna

CZAS TRWANIA 24'

MIEJSCE I CZAS POWSTANIA Warszawa, 1964

OKOLICZNOŚCI POWSTANIA zamówienie

Radia Szwedzkiego – w związku z dziesięcioleciem

serii koncertów organizowanych przez redakcję

czasopisma „Nutida Musik” i szwedzką sekcję

Międzynarodowego Towarzystwa Muzyki Współczesnej

PRAWYKONANIE Sztokholm, 12 III 1965;

LaSalle Quartet: Walter Levin (I skrzypce),

Henry Meyer (II skrzypce), Peter Kamnitzer

(altówka), Jack Kirstein (wiolonczela)

PRAWYKONANIE POLSKIE Warszawa, 25 IX 1965

(IX „Warszawska Jesień”); wykonawcy: jak wyżej

[11 XI 1964. Lutosławski] pokazywał mi swój *Kwartet smyczkowy*. Pisany tylko w głosach, bez partytury; głosy grają razem i mają figurki do dowolnego wykonania, dają znak i inny instrument wykonuje te figurki – w gruncie rzeczy szeregi interwałów, z których robi się na jakimś poziomie (wysokości) rodzaj ruchliwej „pozycji”. Lutos mi mówił, że poczuł się dopiero wolny, z otworzonymi drzwiami, gdy zerwał z tym bezwzględny pionem i począł się ruszać w świecie, w którym nie ma kreski taktowej, a rytm może być notowany swobodnie. Ma też maszynkę do notowania rytmów, która stuka – wałek z papierem, który się kręci i można na nim stawiać kropki i kreski przez przytrzymywanie grafitu. Pozwala to notować rytmy, które się nie dadzą zanotować [w sposób tradycyjny].

Zygmunt Mycielski, *Dziennik 1960–1969*, Warszawa 2001

Kwartet mój [...] składa się z dwóch części: wstępnej i głównej.

[...] Zasadniczą sprawą w[e] [...] wstępnej części jest pozostawienie słuchającego w stanie [...] «zaangażowania» i «niezaspokojenia», czyniąc go gotowym do przyjęcia większej porcji muzyki. Jest to specyficzna taktyka polegająca – mówiąc obrazowo – na wytwarzaniu jakby podciśnienia, które domaga się rekompensaty.

Część wstępna utworu, aby stanowić próbę zaangażowania słuchającego, wciągnięcia go w rozgrywające się zdarzenia dźwiękowe, musi być formą o niezbyt szerokich konturach. Dlatego właśnie zastosowałem tutaj [...] formę cyklu krótkich epizodów.

Część wstępną rozpoczyna *recitativo* I skrzypiec, po którym następuje szereg epizodów przedzielonych – jakby ramą – grupami oktaw (c–c). Ilość oktaw występujących za jednym razem maleje wraz z rozwojem formy, aż w końcu motyw występuje już tylko w formie szczątkowej, niemal symbolicznej. Wreszcie, gdy ostatni epizod się kończy, motyw występuje w swej najbardziej rozwiniętej formie. [...] przerywnik, czyli element formalny zastosowany dla oddzielenia poszczególnych epizodów, ulega przekształceniom, stanowiąc jak gdyby osobny wątek utworu.

Krótką aluzja do początkowego *recitativo* (tym razem w wiolonczeli) kończy tę część w zawieszeniu. Część główną rozpoczyna *furioso*, którego gwałtowny charakter dominuje przez dłuższy czas, aby doprowadzić w końcu do «przesilenia» w najwyższych rejestrach wszystkich instrumentów. Następuje rodzaj chorału (*pp*), po czym dłuższa sekcja, oznaczona w nutach słowem *funebre*. Końcowe epizody utworu rozgrywają się przeważnie w wysokich rejestrach i są tylko jakby komentarzem do tego, co było przedtem. Nie potrafię wytłumaczyć, skąd bierze się tu podobieństwo do głosów ptaków, choć jestem gotów przyznać, że ono tu występuje. [...] atmosfera zamierania jest tutaj widoczna. Daje się ona zaobserwować w całym długim fragmencie utworu, który następuje po fragmencie opatrzonym określeniem *funebre*, ale jest to zamieranie rozłożone na szereg etapów, przerywane kilkakrotnymi, słabymi przebudzeniami.

Na wstępie mego *Kwartetu smyczkowego* umieściłem następujące wyjaśnienie: Zarówno tempa, jak i wartości rytmiczne należy traktować jako przybliżone. Każdy wykonawca powinien grać swoją partię tak, jak gdyby grał sam. [...] Pionowy rezultat nakładania się czterech partii nie jest w tym utworze całkowicie ustalony [...]. W muzyce takiej [...] nie ma

wspólnego dla wszystkich wykonawców pulsu. [...] Co chciałem osiągnąć przez to rozszczepienie przebiegu czasowego na kilka niezależnie płynących strumieni? Celem [...] jest pewien zamierzony i całkowicie określony rezultat dźwiękowy, rytmiczny i ekspresyjny, jakiego nie da się osiągnąć w żaden inny sposób. [...] Brak konieczności podporządkowania się wspólnemu pulsowi wyzwala w wykonawcy wielorakie możliwości ekspresyjne i rytmiczne; czyni jego grę bardziej giętką, swobodną; niuanse dynamiczne, a w szczególności agogiczne – wyrazistszymi. [...] jeśli [natomiast] chodzi o organizację wysokości dźwięku, element przypadku nie gra tu [...] żadnej istotnej roli.

Witold Lutosławski, nota w książce programowej XXXI „Warszawskiej Jesieni”, 1988

Tadeusz Kaczyński, *Rozmowy z Witoldem Lutosławskim*, Kraków 1972

Witold Lutosławski, *Uwagi o sposobie wykonywania mego „Kwartetu smyczkowego”*, 1965

Brzmienie, faktura i wyraz *Kwartetu smyczkowego* odznaczają się wyjątkowym zróżnicowaniem. Epizodyczny przebieg pierwszej części sprawia, że sąsiadują ze sobą fragmenty punktualistyczne — rozproszone w rozległej skali, impresjonistycznie migotliwe, oraz ustępy nasycone ekspresją, o wyrazistej motywice zakorzenionej w tradycji bartórkowskiej. Charakter tej części jest bardzo kameralny, miejscami wręcz intymny. Część drugą cechuje natomiast długooddechowość, niemal symfoniczny rozmach. Forma, chociaż można wyodrębnić w niej kilka wyraźnie skonstruowanych odcinków, podlega ciągłemu, płynnemu rozwojowi. Szybkie i ruchliwe *Furioso* przez długi czas grane jest wyłącznie *pizzicato*. Dalej brzmienie podlega ustawicznym zmianom wynikającym zarówno z wprowadzania nowych sposobów gry, jak również z różnic fakturalnych spowodowanych zastosowaniem aleatoryzmu. Napięcie nieustannie rośnie, zmierzając do kulminacji, po której muzyka niespodziewanie zamiera. [...] rozpoczyna się [...] fragment *Funebre* oparty wyłącznie na długich nutach, z charakterystycznie brzmiącymi opadającymi glissandami. Później muzyka stopniowo wygasa, zaburzona kilkoma nagłymi „przebudzeniami”, a końcowe motywy w wysokim rejestrze tworzą jakby komentarz do tego, co wydarzyło się wcześniej.

Danuta Gwizdalanka, Krzysztof Meyer, *Lutosławski*,

t. II: *Droga do mistrzostwa*, Kraków 2004

Ātma Quartet

Słowo *ātma* w sanskrycie i filozofii hinduskiej oznacza duszę, jaźń, psyche. Nazwa zespołu nawiązuje też do willi „Atma” Karola Szymanowskiego, którego utwory są ważną pozycją w repertuarze kwartetu. Ātma Quartet powstał w 2016 roku. Od początku istnienia prowadzi intensywną działalność koncertową, popularyzując muzykę kameralną w kraju i na świecie.

Zespół zdobywał laury na konkursach, m.in. na I Międzynarodowym Konkursie Muzycznym im. Szymanowskiego w Katowicach, Franz Schubert und die Musik der Moderne w Grazu, Gianni Bergamo Classic Music Award w Lugano, I Międzynarodowym Konkursie Muzyki Polskiej im. Moniuszki w Rzeszowie, International Instrumental Performance Competition w Łodzi, Luigi Boccherini Award w ramach Virtuoso & Belcanto Festival w Lukce oraz International Music Competition w Paryżu. Kwartet gościł na festiwalach: Davos Festival oraz Crans-Montana Classics w Szwajcarii, Festes Baroques, Quatuors à Bordeaux, Festival des Musiques d'Été du Château

de Lourmarin, La Nuit du Quatuor we Francji, Zeist Music Days w Holandii, Musethica w Hiszpanii, Dni Muzyki Karola Szymanowskiego w Zakopanem, Emanacje w Łusławicach, Das Musikfest im Taunus oraz Langen Argener Schloss Konzerte w Niemczech.

Pierwszy album płytowy Ātma Quartet zawierał utwory Karola Szymanowskiego, Andrzeja Panufnika i Krzysztofa Pendereckiego.

W latach 2018–2022 Ātma Quartet brał udział w projekcie Le Dimore del Quartetto, w ramach którego popularyzował muzykę polską we Włoszech. Uczestniczył również we francuskim programie ProQuartet, wspierającym muzykę kameralną na świecie.

Niedziela, 9 lutego 2025

19.00

Witold Lutosławski (1913–1994)

I Symfonia (1947)

25'

[przerwa]

Bohuslav Martinů (1890–1959)

Fantaisies symphoniques [VI Symfonia] (1953)

25'

**Polska Orkiestra „Sinfonia Iuventus”
im. Jerzego Semkowa
Monika Wolińska** — dyrygentka

Witold Lutosławski (1913–1994)

I Symfonia (1947)

CZĘŚCI UTWORU

I. *Allegro giusto*

II. *Poco adagio*

III. *Allegretto misterioso*

IV. *Allegro vivace*

OBSADA 3 flety (z 2 fletami *piccolo*), 3 oboje

(z rózkiem angielskim), 3 klarnety

(z *clarinetto piccolo* i klarnetem basowym), 2 fagoty,

kontrafagot, 4 waltornie, 3 trąbki, 3 puzony, tuba,

fortepian, harfa, czelesta, perkusja (ksylofon, dzwonki,

talerze, tam-tam, kotły, werbel, wielki bęben), dwie

grupy skrzypiec, altówki, wiolonczele, kontrabasy

CZAS TRWANIA 25'

MIEJSCE I CZAS POWSTANIA

Warszawa, 1941–1947

DEDYKACJA Grzegorzowi Fitelbergowi

PRAWYKONANIE Katowice, 1 IV 1948;

Wielka Orkiestra Symfoniczna Polskiego Radia

Grzegorz Fitelberg

I Symfonię ukończyłem dopiero w 1947 roku, bo wcześniej nie zdołałem tego zrobić. Jej charakter jest pogodny, ponieważ taki był zamysł kompozycji, który powstał jeszcze przed wojną, w okresie niepodległości, chociaż realizowany był w okropnych czasach wojennych i dalekich od sielanki powojennych.

Witold Lutosławski w wywiadzie radiowym, 1981

Język muzyczny *Symfonii* jest rozwinięciem języka *Wariacji symfonicznych* w kierunku większej ostrości, „kostyczności” brzmienia. Środki instrumentalne, mimo iż niepozbawione — jak w *Wariacjach* — cech

pewnej „popisowości” podporządkowane są tu w o wiele większym stopniu konstrukcji formalnej całości. „Późnoneoklasyczne” elementy stylu utworu pozwalają dopatrzeć się pewnych wpływów [Alberta] Roussela.

Pierwsza część napisana jest w formie sonatowej o nieco skróconej repryzie. Z tematem pierwszym, pozornie żartobliwym, którego początek intonowany jest przez trąbkę na tle orkiestry, kontrastuje eksponowany przez smyczki drugi, śpiewny temat, w którym pobrzmiwają dalekie echa tematyki Brahmsowskiej. Elementy tematu pierwszego służą jako materiał do przeróbki, która początkowo ma formę fugata (p) instrumentów dętych drewnianych na tle „pajęczyny” tryłów smyczkowych i figuracji fortepianu, harfy i celesty. Później przychodzą do głosu większe grupy orkiestrowe, aby poprzedzić repryzę krótkim przypomnieniem początku tematu drugiego w *ff* całej orkiestry. Skrócona repryza zawiera wszystkie elementy ekspozycji spotęgowane pod względem dynamiki i instrumentacji, co podkreśla ich „kończący” charakter.

Powolna część druga przynosi śpiewny, lecz poważny, skupiony i utrzymany w ciemnych barwach temat pierwszy (waltornia na tle smyczków), z którym kontrastuje nieco sarkastyczny, przywodzący na pamięć prokofiewowskie nastroje, temat drugi (obój na tle urywanych akordów *pizzicato* przedłużanych trylami smyczków i tremolandami werbla). Poboczne zdanie drugiego tematu (I skrzypce na tle dwóch waltorni) stanowi materiał dla rozwijającego się, dłuższego *crescendo*, doprowadzającego do repryzy pierwszego tematu, który występuje tu w szeroko rozbudowanej formie i intonowany jest przez smyczki.

Allegretto misterioso ma formę zbliżoną do klasycznego scherza (w uproszczeniu A B A C A B), jakkolwiek wyzbyte jest w zupełności charakteru żartobliwego i utrzymane — w szczególności na początku — w ciemnych barwach.

Finał (*Allegro vivace*) jest znów w formie sonaty bez przeróbki. Pewne elementy tej ostatniej występują w repryzie i kodzie. Dominuje tu żywy, pogodny charakter; tematy cechuje ruchliwość i rozpęd typowy dla finałów symfonii okresu klasycznego.

Stefan Jarociński określił *I Symfonię* jako jedyny bodaj przykład „fowizmu” w muzyce polskiej.

Witold Lutosławski, *I Symfonia (1941–1947)*, w: tegoż, *O muzyce. Pisma i wypowiedzi*, red. Zbigniew Skowron, Gdańsk 2011

Teraz odpoczywam — nie ma prób orkiestrowych — mam jednak dużo roboty w domu — muszę przestudiować dwie nowe partycje: *Symfonię* Lutosławskiego i *Serenadę* Palestra. Trudne to bardzo i skomplikowane. I jeden, i drugi mistrze skończeni. Dojrzali, bajeczni muzycy.

Grzegorz Fitelberg w liście do Stefana Spiessa, 22 XII 1947, w: Stefan Spiess, Wanda Bacewicz, *Ze wspomnień melomana*, Kraków 1963.

Słuchacza uderza niezwykle witalizm *I Symfonii*, a zwłaszcza jej skrajnych części. Kipiąca energia cechuje wszystkie szybkie fragmenty, a wyrafinowane zmiany metrytmiczne podkreślają impet muzyki. Źródłem tych znakomych efektów rytmicznych potęgujących żywiołowość są dodawane lub odejmowane wartości rytmiczne bądź nieregularne akcenty. Znakomicie demonstruje to choćby przygotowanie kulminacji pierwszej części. Wiele z tych pomysłów Lutosławski zastosował — i to w jeszcze efektowniejszej postaci — w *Konercie na orkiestrę*. [...]

Pomimo [...] wielu interesujących pomysłów metrytmicznych, kontrapunktyczno-harmonicznych i kolorystycznych *I Symfonii* brak jeszcze tego mistrzostwa, jakie znamionować będzie muzykę Lutosławskiego poczynając od *Koncertu na orkiestrę*. Przede wszystkim pozbawiona jest jednorodności stylistycznej, a niekiedy może nawet razić nadmiernym podobieństwem do cudzej muzyki, zwłaszcza w części drugiej, gdzie wyraźne są pokrewieństwa z Prokofiewem, Bartókiem i Rousselem. [...]

Mankamenty *I Symfonii* dostrzegalne są jednak dopiero z dzisiejszej perspektywy. W momencie narodzin była ona nie tylko największym z dotychczasowych osiągnięć 35-letniego Lutosławskiego, ale i najlepszym polskim utworem symfonicznym tych lat.

Danuta Gwizdalanka, Krzysztof Meyer, *Lutosławski*,
t. I: *Droga do mistrzostwa*, Kraków 2003

Bohuslav Martinů (1890–1959)

Fantaisies symphoniques [VI Symfonia]

CZĘŚCI UTWORU

I. *Lento. Allegro. Lento*

II. *Poco allegro*

III. *Lento. Più mosso. Andante. Allegro. Lento*

OBSADA flet *piccolo*, 3 flety, 3 oboje, 3 klarnety, 3 fagoty, 4 waltornie, 3 trąbki, 3 puzony, tuba, perkusja (triangel, talerze, tam-tam, tamburyn, werbel, wielki bęben), dwie grupy skrzypiec, altówki, wiolonczele, kontrabasy

CZAS TRWANIA 25'

MIEJSCE I CZAS POWSTANIA Nowy Jork – Paryż, 1951–1953 (partytura ukończona 26 V 1953)

OKOLICZNOŚCI POWSTANIA utwór napisany z okazji 75. lecia Bostońskiej Orkiestry Symfonicznej

DEDYKACJA *Dedicated to Charles Munch*

PRAWYKONANIE Boston, 7 I 1955; Boston Symphony Orchestra, Charles Munch

PRAWYKONANIE POLSKIE Warszawa, 23 IX 1960 (IV „Warszawska Jesień”)

Česka filharmonie, Karel Ančerl

W ostatnim okresie twórczości (1953–59) Martinů niemal zrezygnował z formy klasycznej lub też kamuflował ją posługując się określeniem „fantazja” i odszedł od ścisłej pracy tematycznej na rzecz luźnych skojarzeń motywicznych. Technika ta pojawia się we wszystkich orkiestrowych utworach Martinů tego okresu [...] W ich przebiegu dominuje gęsta sieć przejrzyste instrumentowanych motywów trylowych lub wahadłowych, natomiast wyraziste „tematy” pojawiają się w kulminacjach o charakterze kadencji. W planie harmonicznym atonalne, niemal sonorystyczne odcinki zestawiane są swobodnie z sekwencjami tonalnymi.

[...] Niezwykła płodność Martinů sprawiła, że poziom jego twórczości nie jest równy, są w niej jednak arcydzieła (*Koncert podwójny*), utwory oryginalne (*Msza polowa*), dzieła niosące ważne humanistyczne przesłanie (*Gilgamesz*) i harmonijnie łączące czyste piękno brzmienia z głęboką emocją (*VI Symfonia*). Dopiero dziś można dostrzec pewne powiązania ostatniego okresu twórczości Martinů z muzyką końca XX w. (tzw. nowy romantyzm, nowa tonalność). Jako jeden z klasyków muzyki XX w. Martinů pełni w jej dziejach rolę poboczną, ale odrębną i niepowtarzalną.

Maciej Negrey, *Bohuslav Martinů*, w: *Polska Biblioteka Muzyczna* [online]

Komponując *VI Symfonię*, Martinů porzucił „geometryczny” ład swoich wcześniejszych dzieł w tym gatunku na rzecz „fantazjowania” — większej swobody w kształtowaniu formy, barwniejszej orkiestracji, pogłębionej zmienności nastroju. [...] Ze względu na kapryśną nieprzewidywalność fabuły dźwiękowej kompozytor powątpiewał o jej symfonicznym charakterze, świadom jednak, że istnieje w jego dziele coś, dzięki czemu „stanowi ono jedną całość”. Tym „czymś” jest chromatyczny motyw wolonczeli (*f–ges–e–f*), interpretowany często jako cytat z *Requiem* Dworzaka. [...] Motyw ten, przekształcany na rozmaite sposoby, występuje we wszystkich trzech częściach *Symfonii*. Pierwsza z nich obejmuje kilka kontrastowych epizodów o narastającym tempie, prowadzących do punktu kulminacyjnego i sola skrzypiec, po którym tempo opada stopniowo aż do chwili, w której po raz drugi rozbrzmiewa tajemnicza muzyka introdukcji. Część druga rozpoczyna się, podobnie jak pierwsza, w zagadkowym w półmroku, a rozwija dalej jako żywiołowe scherzo.

Porywający finał składa się z odcinków szybkich i powolnych zestawionych naprzemiennie. Pełen żarliwej emocji wstęp toruje drogę zgiełkliwemu epizodowi w tempie *Allegro*, idyllicznej melodii klarnetu i jeszcze jednemu *Allegro* (przynoszącemu gwałtowną kulminację [...]), po którym następuje końcowa formuła błogostawieństwa [— chorał instrumentów dętych].

Michael Crump, z komentarza do nagrania płytowego *VI Symfonii*, ONYX 4061

Do jakiego stopnia słuszne może być traktowanie *VI Symfonii* (wzorem jej poprzedniczki) jako muzyki programowej? W liście do Miloša Šafránka z roku 1958 Martinů przyznawał: „*Fantazje [symfoniczne]* i *Koncert podwójny* [1938]

są kompozycjami o głęboko osobistym charakterze, ale sprawy te mogą być jasne tylko i wyłącznie dla mnie”. [...] Niezależnie od tego, czy kompozytor zamierzał wyrazić w partyturze konkretne fakty i uczucia, dramatyczna intensywność VI Symfonii domaga się wy tłumaczenia. [...] Dzieło tak porywające — prawdziwe kompendium rozbieżnych stanów uczuciowych — można bez wątpienia uznać za otwarte na wiele najróŹniejszych ujęć i odczytań. Stanowi ono artystyczny testament autora i powinno zająć miejsce obok nawspanialszych kompozycji symfonicznych XX wieku.

Michael Crump, *Martinů and the Symphony*, Toccata Press 2010

Kwestia, czy muzyka może przedstawiać coś konkretnego, czy jest jedynie grą form wprawionych ruch przez dźwięki, nie ma w istocie związku z tematem. Fenomen ten może być porównany raczej do snów, których formie muzyka w tak wielu aspektach jest bliska, o czym doskonale wiedział romantyzm. Kiedy słucha się początkowego fragmentu przetworzenia pierwszej części *Symfonii c-dur* Schuberta, przez krótką chwilę można odnieść wrażenie, że jest się na chłopskim weselu; opowieść wydaje się nawet rozwijać, ale w jednej chwili zanika, zatopiona w pędzie muzyki, która kiedy już się napełni tym obrazem, przebiega dalej według całkowicie odmiennego schematu. Obrazy świata materialnego pojawiają się w muzyce jedynie bezładnie, dziwacznie, rozblyskując przed nami, aby za chwilę zniknąć; są jednak dla niej z a s a d n i c z e, właśnie w swojej zanikającej, wyczerpującej się formie. Program jest i był budzącą pamięcią muzyki. — Jesteśmy w muzyce na tej samej zasadzie co w snach. Jesteśmy na chłopskim weselu, a za chwilę zostajemy z niego wyrwani przez strumień muzyki Bóg wie gdzie (być może tak samo jest ze śmiercią, być może oznacza to pokrewieństwo muzyki ze śmiercią).

Theodor W. Adorno, *Beethoven: Philosophie der Musik. Nachgelassene Schriften*, red. Rolf Tiedemann, t. I, Frankfurt n. Menem 1994, za: Karol Berger, *Potęga smaku. Teoria sztuki*, tłum. Anna Tenczyńska, Gdańsk 2007

Monika Wolińska

Edukację muzyczną rozpoczęła w wieku sześciu lat. Ukończyła trzy kierunki studiów: skrzypce, prowadzenie zespołów wokально-instrumentalnych oraz dyrygenturę symfoniczno-operową. Uczestniczyła w kursach mistrzowskich prowadzonych m.in. przez Kurta Masura i Pierre'a Bouleza. W latach 2003–2009 współpracowała z Orkiestrą Symfoniczną Akademii Muzycznej w Warszawie. Jako dyrygentka zadebiutowała w 2004 roku na Festiwalu Muzycznym w Lucernie, pracując kierunkiem Pierre'a Bouleza. Od tego czasu współpracowała z wieloma orkiestrami w Polsce i na świecie. Przez wiele lat asystowała Jerzemu Semkowowi. W sezonie 2007/2008 pełniła funkcję stałego dyrygenta Polskiej Orkiestry „Sinfonia luventus”. W 2011 roku została odznaczona przez Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego odznaką honorową „Zasłużony dla Kultury Polskiej”. Rok później ukazała się, nagrana z Orkiestrą „Sinfonia Varsovia”, debiutancka płyta Moniki Wolińskiej, zawierająca komplet zachowanych poematów symfonicznych

Eugeniusza Morawskiego. Płyta została nominowana do nagrody „Fryderyk” 2013.

W latach 2013–2017 była dyrektorem artystycznym Orkiestry Filharmonii Gorzowskiej i Festiwalu Muzyki Współczesnej im. Wojciecha Kilara. Jesienią 2014 roku poprowadziła w Filharmonii Gorzowskiej koncert z udziałem Thomasa Hampsona, który na jej zaproszenie po raz pierwszy wystąpił w Polsce. W 2015 roku dyrygentka ukończyła Podyplomowe Studia Ogólnomenedżerskie na Wydziale Zarządzania Uniwersytetu Warszawskiego. W czerwcu 2017 roku znalazła się w finałowej szóstce dyrygentek z całego świata, wyłonionych w drodze konkursu spośród 161 kandydatek, otrzymując stypendium i rezydencję w operze w Dallas. Monika Wolińska jest profesorem zwyczajnym Uniwersytetu Muzycznego Fryderyka Chopina w Warszawie, gdzie prowadzi klasę dyrygentury symfoniczno-operowej. W latach 2019–2024 pełniła tam funkcję kierownika Katedry Dyrygentury Symfoniczno-Operowej.

Polska Orkiestra „Sinfonia luventus” im. Jerzego Semkowskiego

Polska Orkiestra Sinfonia luventus powstała z inicjatywy Jerzego Semkowskiego, jednego z najwybitniejszych dyrygentów polskich. Utworzona przez Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego na mocy rozporządzenia z 1 października 2007 roku, jest państwową instytucją kultury. Głównym jej celem jest stworzenie młodym muzykom szansy na debiut orkiestrowy i przygotowanie ich do pracy w podobnych zespołach zawodowych. W skład Orkiestry wchodzi najzdolniejsi absolwenci Akademii Muzycznych, którzy nie ukończyli 30 lat. Sinfonia luventus rozpoczęła działalność artystyczną w czerwcu 2008 roku. Współpracowała z wieloma uznanymi dyrygentami, takimi jak: Jerzy Semkow, Kazimierz Kord, Jan Krenz, Krzysztof Penderecki, Gabriel Chmura, Antoni Wit, Tadeusz Strugała, John Axelrod, Charles Dutoit, Agnieszka Duczmal, Nicolae Moldoveanu, Juozas Domarkas, Grzegorz Nowak, Jerzy Maksymiuk, Michał Jurowski, Kirił Karabits, Tadeusz Koźłowski, Andrzej Bo-

reyko, Marek Pijarowski, Mirosław Jacek Błaszczyk, Jerzy Salwarowski, George Cziczinadze, Jewgienij Wołynski, Gerd Schaller, Eugene Tzigane, Massimiliano Caldi, Andrij Jurkewycz, Ruben Silva, Paweł Przytock, Paul Esswood, Piotr Sułkowski, Tadeusz Wojciechowski, Monika Wolińska, Marcin Nałęcz-Niesiołowski, Łukasz Borowicz, Marek Moś, Krzysztof Herdzin, Marek Wroniszewski oraz solistami, wśród których byli m.in. Konstanty Andrzej Kulka, Piotr Paleczny, Ivan Monighetti, Zachar Bron, Krzysztof Jakowicz, Daniel Stabrawa, Paweł Kowalski, Aleksandra Kurzak, Roman Lasocki, Roberto Alagna, Tatiana Szabanowa, Janusz Olejniczak, Jonathan Plowright, Abdel Rahman El Bacha, Eugen Indjic, Krzysztof Jabłoński, Olga Pasiecznik, Jadwiga Rappé, Vadim Repin, Jan Stanienda, Tomasz Strahl, Jakub Haufa, Łukasz Długosz, Alena Bajewa, Leszek Możdżer, Julianna Awdiejewa, Bomsori Kim, Agata Szymczewska, Jakub Jakowicz, Piotr Pławner, Patrycja Piekutowska, Łukasz Kuropaczewski, José Torres, Adam Bałdych, Mateusz Smoczyński, Hyuk Lee, Rafał Bartmiński, Iwona Hossa,

Piotr Nowacki, Olga Szomańska, Patrick Gallois, Michael Lethiec, Claudio Bohorquez, Stathis Karapanos, Alicja Śmietana. Orkiestra zrealizowała szereg rejestracji płytowych, radiowych oraz telewizyjnych dla Universal Music, CD Accord, DUX, Polskiego Radia, Albany Records, TVP Kultura, Warner Classics. Szczególne miejsce w dyskografii Orkiestry zajmują dwie płyty z repertuarem symfonicznym: *Schubert* (2008) i *Czajkowski* (2010), zarejestrowane pod batutą Jerzego Semkowa. Ważną pozycję zajmują w niej również płyty z muzyką Krzysztofa Pendereckiego pod jego dyktando – komplet symfonii (2010–2012) oraz płyty z koncertami solowymi (2014–2019). Wybrane wydawnictwa z tej serii zostały uhonorowane wyróżnieniami, m.in. nagrodą International Classical Music Award (2014, 2016), nagrodą muzyczną „Fryderyk” (2021). W repertuarze utrwalonym przez Orkiestrę na płytach znajduje się także muzyka wielu innych polskich kompozytorów, m.in.: Fryderyka Chopina, Grażyny Bacewicz, Zygmunta Stojowskiego, Józefa Kofflera, Karola Kurpińskiego,

Romana Palestra, Henryka Wieniawskiego, Mikołaja Góreckiego, Krzysztofa Meyera, Stanisława Moryty, Romana Statkowskiego, Antoniego Szafowskiego, Piotra Mossa. Orkiestra występowała na wielu estradach koncertowych oraz podczas licznych festiwali w Polsce i za granicą: w Austrii (Musikverein), Chinach (National Grand Theater), Francji (paryskie Grand Auditorium UNESCO, sztrasburskie Palais de la Musique et des Congrès), Hiszpanii (Auditorio Nacional de Música), Niemczech (Konzerthaus Berlin), Portugalii (Izbońskie Grande Auditório), Włoszech, Szwajcarii, na Litwie i na Ukrainie. Od kwietnia 2009 Orkiestra jest członkiem Europejskiej Federacji Narodowych Orkiestr Młodzieżowych, a od września 2018 roku Zrzeszenia Filharmonii Polskich. W latach 2013–2020 honorowym patronem artystycznym orkiestry był Krzysztof Penderecki. W październiku 2018 Orkiestra oficjalnie przyjęła imię Jerzego Semkowa.



ORGANIZATORZY

Towarzystwo im. Witolda Lutosławskiego
Program II Polskiego Radia

PREZES TOWARZYSTWA IM. WITOLDA LUTOSŁAWSKIEGO

Andrzej Bauer

ZARZĄD TOWARZYSTWA IM. WITOLDA LUTOSŁAWSKIEGO

Katarzyna Naliwajek, Bartosz Koziak, Marcin Krajewski,
Mikołaj Pałosz, Krzysztof Teodorowicz

KOORDYNATORZY

Zuzia Dłużniewska

Paweł Son Ngo

KONCEPCJA PROGRAMOWA FESTIWALU

Marcin Krajewski

KONCEPCJA PROGRAMOWA KONCERTÓW

21.12 Krzysztof Teodorowicz

25.01, 01.02, 02.01, 09.02 Marcin Krajewski

08.02 Ątma Quartet / Marcin Krajewski

PROJEKT GRAFICZNY

LAVENTURA Maciej Sawicki

www.lutoslawski.org.pl

Towarzystwo im. WITOLDA LUTOŚLAWSKIEGO
the WITOLD LUTOŚLAWSKI society



Ministerstwo Kultury
i Dziedzictwa Narodowego



za'KS
sprzyjamy wyobraźni



ORKIESTRA
POLSKIEGO
RADIA
w Warszawie

NOSPR



SINFONIA IUVENTUS



polmic.pl

Festiwal Witolda Lutosławskiego „Łańcuch XXII” organizowany jest przez Towarzystwo im. Witolda Lutosławskiego we współpracy z Programem II Polskiego Radia. Został dofinansowany ze środków Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego pochodzących z Funduszu Promocji Kultury w ramach programu „Muzyka”, realizowanego przez Narodowy Instytut Muzyki i Tańca. Partnerami projektu są: Orkiestra Polskiego Radia w Warszawie, NOSPR, Polska Orkiestra „Sinfonia Iuventus” im. Jerzego Semkowa, Stowarzyszenie Autorów ZAiKS i Polskie Wydawnictwo Muzyczne. Patronat Medialny: Polskie Centrum Informacji Muzycznej POLMIC.